analiză și interpretare

orientări în critica literară contemporană

PM ?
10

Silviu
Iosifescu



EDITURA ȘTIINȚIFICĂ

Două direcţii ale aceluiaşi drum spre sursa valorilor literare: una reprezintă apropierea de opera poetică dinspre istoria poeziei, cealaltă o ridicare generalizatoare spre ansamblul literaturii din preajma unui poem anumit; pe de o parte întîlnim demersul lucidităţii analitice, pe de alta proiectări intuitive la dimensiunile unei biblioteci imaginare ce tinde să cuprindă tezaurul literar al umanităţii. Iată coordonatele desemnării actului critic în această recentă încercare de aliniere a principalelor modalităţi contemporane ale abordării artei cuvîntului.

Volumul se alcătuiește din perspective variate asupra specificului creației literare. Cu toate că înfățișează domenii și metode abia parțial înrudite, de la sociologie, psihanaliză ori stilistică și pînă la structuralism, poetică matematică sau semiotică, studiile sînt orientate spre un scop comun: crearea cadrului necesar unor analize literare în acord cu exigențele actuale ale teoriei literaturii.

COORDONATOR:
SILVIAN IOSIFESCU

AUTORI:
N. RAȚĂ-DUMITRIU
SAVIN BRATU
ALEXANDRU SINCU
ECATERINA MIHĂILĂ
IOANA CREȚULESCU
ION VASILE ȘERBAN
ALEXANDRU TUDORICĂ

Coperta și supracoperta:
LADISLAU BRAUN

analiză și interpretare

orientări în critica literară contemporană



editura științifică
BUCUREȘTI, 1972

REDACTOR : VIORICA PALENCIUC
TEHNOREDACTOR : ANA SABĂU

COLI DE TIPAR : 27,50 TIRAJ : 15 000 EX.
INDICI PENTRU CLASIFICAREA ZECIMALĂ :
BIBLIOTECI MARI 8... — 95 BIBLIOTECI MICI 8... — 95



TIPARUL EXECUTAT SUB COMANDA NR. 20 722
LA COMBINATUL POLIGRAFIC „CASA SCÎNTEII",
PIAŢA SCÎNTEII NR. 1, BUCUREŞTI,
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Cuprins

Table des matières

Contents

Metode
şi întrebări

SILVIAN IOSIFESCU

„Dacă aruncăm o privire pentru a măsura rezultatele obţinute de minţile cele mai pătrunzătoare, care au dezbătut aceste întrebări (chestiunile fundamentale ale criticii, referitoare la esenţa şi aprecierea artei, *n.n.*) în lumina experienţelor accesibile oferite de artă, descoperim un hambar aproape gol. Cîteva conjecturi, o cantitate de sfaturi, multe observaţii izolate pline de acuitate, unele presupuneri strălucitoare, multă oratorie şi poetică aplicată, o inepuizabilă confuzie, destul de multe dogme, un mare stoc de prejudecăţi, capricii şi iluzii, misticism din belşug, puţină speculaţie originală, diverse intuiţii azvîrlite la întîmplare, observaţii pregnante şi notaţii întîmplătoare; din asemenea materiale — se poate spune fără exagerare — e compusă teoria actuală a criticii"*.

Rîndurile acestea au fost scrise în 1924. Fac parte din primul capitol al lucrării lui I.A. Richards, ambiţios intitulată *Principii de critică literară*. Se poate aprecia că, în înşiruirea redundantă de slăbiciuni, teoreticianul, pe care îl revendică drept înaintaş cîteva dintre direcţiile principale ale criticii şi esteticii literare contemporane, a îngroşat liniile şi a înnegrit peisajul. Este o tentaţie la care rezistă puţini dintre cei ce propun principii noi şi resistematizări. Dar chiar dacă bilanţul e mai puţin negativ, constatarea a revenit cu insistenţă în încercările de sinteză, în privirile generale asupra criticii din deceniile scurse de la apariţia volumului lui Richards. Peisajul e policrom, atitudinile şi metodele critice numeroase, violent divergente, justificînd caracterizările metaforice, cum

* Richards, I.A., *Principles of Literary Criticism*, London, New York, Kegan Paul — Harcout Brale, 1926, p. 6.

e formula cunoscută de „Turn al lui Babel“ care însoțește cîteva recente priviri panoramice asupra criticii.

Contrastul față de dezvoltarea spectaculoasă a științelor naturii a fost constatat cu iritare. Progresul lin al cunoașterii e o iluzie, grandioasă și fertilă, dar nu mai puțin iluzie, a gîndirii luminilor din veacul al XVIII-lea. Este izbitoare însă deosebirea dintre „Turnul lui Babel“ și progresele consonante, susținute reciproc, ale fizicii, chimiei sau biologiei care, ca alergătorii pe stadion, au trecut pe rînd în frunte în ultimele decenii. De aceea e firesc ca una dintre trăsăturile care unifică, cel puțin ca intenție, demersuri foarte deosebite, să fie căutarea unei metodologii mai riguroase în teoria și critica artei. Această aspirație spre rigoarea metodei este mai mult sau mai puțin consecventă. Cercetarea stilistică de tip Spitzer are o mare libertate de mișcare în comparație cu diferitele direcții structuraliste, atît de mare încît e dificil să schematizezi metoda cercului filologic fără a te vedea contrazis de înseși analizele lui Leo Spitzer. Cu dezinvoltura ironică a unui critic de anvergură, sigur pe puterile sale, acesta a subliniat în mai multe rînduri flexibilitatea metodei proprii. A făcut-o și Erich Auerbach. Dar, vorbind de căile formației sale, Spitzer a amintit și de aspirația spre o cercetare științifică a stilului, opusă vagului și capriciului în care se păstrau criticii impresioniști.

Dorința de a elimina sau de a reduce pe cît posibil dezacordul dintre natură și cultură, de a practica analiza literară cu instrumentele și cu siguranța mișcării din cercetarea științifică, stă la baza celor mai multe dintre metodele contemporane. Pătrunderea în cercetarea artei a ceea ce părea laboratorul specific al altor discipline s-a realizat mai ales în zone mixte, aparținînd și naturii și culturii. E firesc că nu metodele fizicii sau ale biologiei au fost transplantate în studiul literaturii. Biologia a oferit de multă vreme artei doar cîteva analogii și cîteva formule, puse în circulație cu destulă aproximație, cum este organicitatea. Disciplinele care au exercitat și exercită o influență sensibilă sînt lingvistica și psihologia. Proprie „animalului înzestrat cu limbaj“, lingvistica are o putere de iradiere pe măsura dezvoltării ei spectacu-

loase, a rolului de „știință-pilot“ ce i se atribuie. Și aceasta nu numai printre disciplinele umaniste. Biologia folosește astăzi termeni caracteristici, cum este „codul genetic“. Iar un distins matematician care și-a încercat, cu rezultate foarte interesante, uneltele disciplinei sale în lingvistică, apoi în poetică, se arată acum interesat de posibilele aplicații ale metodelor lingvisticii matematice în genetică.

Pentru studiul literaturii, e de consemnat această căutare a rigorii, prin sprijinirea pe metode și pe științe care și-au dovedit productivitatea în zone participînd și la natură și la cultură, cum sînt faptele de limbă și fenomenele psihice în genere.

Un alt factor comun pentru încercări felurite îl reprezintă fără îndoială „întoarcerea la text“. Este o reacție împotriva pozitivismului istoric, ispitit să substituie țelurilor proprii unui mod literar de comunicare, o cumulare de fapte neierarhizate cu privire la opere, autori, epoci. Lectura atentă, repetată, interesată de configurația unică și de mecanismele convergente oferite de construcția verbală literară, e comună stilisticii spitzeriene, formaliștilor ruși din jurul lui 1920 și atîtor direcții ulterioare.

Riscul excesului e vizibil. Fixarea asupra textului poate să însemne eliminarea altor întrebări. Atenția justificată la „literaritate“ riscă uneori să ducă la neglijarea componentei „comunicare“ din sintagma „comunicarea literară“. Dar excesele nu pot face uitate însemnătatea și permanenta actualitate a pornirii de la text, a verificării prin text, care împiedică o construcție critică să devină castel din cărți de joc. Și este de consemnat — la încercările din acest volum — preocuparea de a afla căi pe care plusul de rigoare să nu fie plătit cu neglijarea sensului sau a valorii.

Culegerea de față își propune să înfățișeze, cît de amănunțit o îngăduie numărul nu prea mare de pagini în care se mișcă fiecare studiu, cîteva dintre principalele metode moderne de analiză, cu afinități lingvistice, psihologice sau direct matematice. Subliniem că nu s-a intenționat să se alcătuiască tabloul integral al metodologiei literare, dar considerăm că o punere în discuție a stilisticii, de la Leo Spitzer la Damaso Alonso, a analizei structuraliste,

semiotice, psihanalitice, a metodelor matematice, precum și a chestiunii de evident interes pedagogic cu privire la posibilitatea introducerii acestor metode în școală, desenează un contur general. Atitudinile autorilor sînt diferite, ceea ce atrage și diferențe în modul de a elabora fiecare studiu. Metoda (mai bine zis, metodele expuse, căci fiecare tendință cunoaște soluții, demersuri critice destul de diferite) comportă într-un caz rezerve explicite, în altul simpatie tot atît de fățișă, ceea ce nu înseamnă abolirea distanței critice. Pentru metoda semiotică, aflată în proces de coagulare, interferîndu-se încă cu punctul ei de pornire structuralist, autorul se sprijină, după cum se va vedea, pe numeroase cercetări existente, dar propune o interpretare și o sistematizare proprii.

Nu am încercat o uniformizare nici în ton, nici în construcția acestor prezentări. Aplicarea procedeelor moderne de analiză, proces aflat în desfășurare, provoacă un evantai larg de reacții, de la entuziasm la rezerve și îndoieli. Incontestabil este că aceste căutări ale vremii noastre trebuie în primul rînd cunoscute, ceea ce, din păcate, nu e totdeauna cazul nici cu adversarii, și nici măcar cu înflăcărații lor partizani. Informația lăutărească se practică frecvent, impostura poate lua forme dezinvolte și docte. Comună tuturor studiilor este dorința de a înfățișa credincios și cît mai complet, de a fi accesibile fără a simplifica. Cerințele acestea nu sînt ușor de împăcat. Unele dintre metodele puse în discuție — cele matematice, semiotice, cercetarea psihanalitică a lui Lacan — comportă dificultăți terminologice și teoretice. Am considerat că e preferabil să se ceară cititorului un anumit efort decît să i se ofere, aproximativ, echivalențe rudimentare. Comune tuturor studiilor sînt și întrebările puse explicit sau incluse în desfășurarea expunerii cu privire la viabilitatea metodelor respective, la semnificația aplicațiilor la text. De asemenea, în măsura în care depășesc nivelul unor tehnici de investigație și au deschidere mai larg estetică, ele dezbat raportul în care aceste metode se află cu concepția marxistă.

În ciuda diferențelor de atitudini semnalate, mergînd de la adeziunea totală la o sensibilă distanțare critică,

comună este și convingerea că e inacceptabilă, în raport cu aceste metode, teoretizarea prejudecăților, urmare nemărturisită a faptului că obișnuințele noastre mintale au fost deranjate. Expedierea lor printr-o formulă, repulsia justificată sumar față de încercările de a da mai multă rigoare demersului critic, față de introducerea uneltelor de tip matematic în textele despre artă, sînt adesea produse ale alergiei, nu poziții teoretice. Autorii studiilor de față consideră necesar să fie cunoscute — înainte de a fi apreciate — aceste căi moderne ale criticii. Se pretinde o elementară probitate antidogmatică. De la Francis Bacon încoace s-ar părea că e inutil să o repetăm. Dar condamnările sumare și apriorice nu au lipsit, din păcate, pînă de curînd, din disciplinele umaniste.

Excesele contrare pot fi reamintite nu doar pentru a păstra o cale de mijloc, greu de trasat. Entuziasmul unor partizani ai ultimei metode moderne poate să mascheze faptul că ne aflăm în fața unui proces de căutare de interes cert, totuși încă insuficient de concludent. Situația proprie cercetării artei face mai nesigură omologarea unor căi noi. Progresele automatizării au creat o disciplină nouă, cibernetica. Ea a putut provoca o vreme multe reacții iritate și un mare număr de nerozii. Dezvoltarea ulterioară a automatizării a validat disciplina și a alungat refuzurile sentențioase în muzeul erorilor umane, de care a vorbit odată Anatole France, alături de harta lumilor cunoscute, trasată în antichitate, și de cosmologia lui Ptolemeu. În artă, verificarea metodelor moderne de analiză literară e infinit mai dificilă, nu numai în zona alunecoasă a aprecierii, dar chiar în cercetarea structurilor. Iar cele două planuri, al existenței și al valorii, rămîn greu de despărțit. Fertilitatea unei metode de a aborda textul literar e confirmată mai ales de anvergura criticilor care au practicat-o. Aprecierea acestei anverguri este și ea nesigură, individualitățile critice fiind valori aproape tot atît de greu de măsurat ca și cele artistice. Se poate observa însă că o direcție care și-a afirmat programatic libertatea de mișcare, cum e stilistica, a dat cîțiva mari critici ai secolului nostru, în primul rînd pe Leo Spitzer și pe Erich Auerbach.

Pentru structuralism ori semiotică nu avem încă distanța istorică, reculul necesar. Dar ar fi greu de spus că ele au produs pînă acum multe texte critice comparabile cu cele amintite. Orientate de preferință spre construcția teoretică și metodologică, ele fac aplicații la text cu caracter de exemplificare. Pentru construcția critică e o atitudine puțin satisfăcătoare. Ea ar putea aparține însă doar unei etape de început.

Ca și rezistențele generate de anchilozare, metodele noi stîrnesc apărări fanatice, sentimentul că piatra filozofală a fost în sfîrșit descoperită. Este o atitudine care nu ajută foarte mult la identificarea și eventuala înfrîngere a dificultăților. Nu intră în discuție snobismul, tribut pe care îl plătește orice mișcare la modă. Există structuraliști după ureche, care se mărginesc să împrumute doar termeni intrați în circulație. Există și categoria înrudită, mai serios documentată, dar deghizînd o formație și înclinații de alt tip sub împrumuturi terminologice, cam în felul în care oamenii între două vîrste își afirmă tinerețea după lățimea și culoarea cravatei, după lungimea părului. Dacă eliminăm din discuție asemenea exemple de *pseudociberneticos*, cum a spus odată omul de spirit și admirabilul profesor care a fost Jacques Byck, constatăm tendința partizanilor ferventi ai metodelor noi de a califica orice obiecție drept prejudecată. Există un risc de dogmatism inversat, simetric cu cel creat de rezistențele conservatoare.

Se impune o observație de ansamblu, care actualizează, cu privire la metodele contemporane, constatările lui Richards sau Wellek. Pulverizarea și divergențele nu sînt mai mici la începutul celui de-al optulea deceniu decît în primul sfert al secolului nostru. Inspirate adesea din dorința de a integra eforturile criticii, de a nu le lăsa să se risipească în cele patru vînturi, cîteva metode noi se conciliază greu între ele. Arareori, cum o fac unii dintre cei ce aplică psihanaliza în cercetarea operei, ele își delimitează cîmpul de preocupări, se declară programatic parțiale. De cele mai multe ori tind spre o estetică completă a literarului, chiar dacă această estetică recurge la amputări, contestă viabilitatea și interesul unor capitole,

cum ar fi raportul dintre operă și autor, ca entitate biografică. Aspirația firească spre o construcție de ansamblu, spre o estetică a literarului, face mai sensibilă discordanța. E greu de descoperit o limbă comună care să permită înțelegerea între cei care practică atîtea idiomuri în „Turnul lui Babel".

Constatările cu privire la diversitatea metodelor critice structuraliste, formulele după care „nu există structuralism, ci structuralisme", au devenit locuri comune. Semiotica desemnează prin termenul de *insideri*, pe cei care folosesc un cod comun, antonimul fiind *outsider*. Diferențele dintre metode, ca și cele din cadrul aproximativ al aceleiași metode, împuținează *insiderii*. Se poate spune fără a caricaturiza că numărul *insiderilor* se reduce uneori la unitate, la cel care scrie sau vorbește. Pulverizarea ar putea fi doar consecința trecătoare a prospectării de terenuri noi. Comportă și riscul neodogmatic pomenit, intoleranțele reciproce.

Reîntoarcerea la text pe care cîteva direcții mai vechi, îndeosebi pozitivismul istoric, o neglijaseră, efortul de a căuta în arhitectura textului caracterul specific literar al comunicării verbale este — o știm — caracteristica unor orientări felurite. Acum un deceniu Roland Barthes a considerat-o drept definitorie pentru „noua critică franceză", termen unificator cu precizie aproximativă. Atenția la „literaritate" a dus la o ierarhizare discutabilă.

Există metode extrinsece și intrinsece de cercetare a literaturii; printre primele se numără metodele istorice sociologice, psihologice. Formulările variază. Dar chiar cînd nu le consideră pe cele dintîi depășite, cercetătorul care acceptă această împărțire ierarhizează preocupările și metodele. Cum s-ar încadra în această compartimentare metoda lui Auerbach din *Mimesis*, unde analiza modificărilor în ierarhia stilurilor și în structura stilistică — interes de ordin „intrinsec" — se sprijină și deschide la rîndul ei perspective în planurile „extrinsece" ale configurației istorice și sociale? O întrebare asemănătoare se poate pune cu privire la *Arta prozatorilor români* a lui Tudor Vianu.

La fel de utilă, comportînd aceleași riscuri de dogmatizare, este punerea în gardă pe care o reprezintă formula

lansată în critica americană: „eroarea intenționalității". Ca o reacție față de raportarea simplistă a operei la biografie, în speță la intenția autorului, așa cum o reconstituie documentele de istorie literară, punerea în gardă e foarte bine venită. Dar tinde și ea să se transforme în contestarea nu a soluțiilor îndoielnice, ci a unui grup de întrebări și a unei cantități de informații, uneori de evident interes. Erorile, îngustimile pe care nu le-a putut evita acest tip de critică biografică nu justifică punerea totală în paranteză a informației biografice. De la Stendhal ne-a rămas un exemplar corectat din *Roșu și Negru*, pregătit în vederea unei eventuale reeditări. Este critic și estetic productiv să cercetezi modificările, cum a procedat Jean Prévost, să apreciezi soluțiile aflate, unele fericite, altele îngreuind textul. Dar nu numai în acest caz, totuși mai puțin obișnuit, și nu numai pentru scriitorii care au construit o întreagă estetică paralelă cu opera (Poe, Valéry, Eliot) este utilă confruntarea. Ea oferă oricînd un plus de informație care poate fi tratată rudimentar sau stimulator. Să nu o înlăturăm, înspăimîntați de posibila eroare a intenționalității.

O altă categorie de dificultăți se ivește la marginea unui drum care pare a se deschide, a răspunde, în orice caz, năzuinței spre demersul critic strîns, spre examinarea, pas cu pas, a unui obiect cu multiple fațete. Viziunea microscopică, analiza comunicării literare la diferitele ei niveluri, e comună mai multor direcții. Ideea nu e o descoperire a structuraliștilor și semioticienilor. Discipol al fenomenologiei husserliene, Roman Ingarden a aplicat-o încă de acum cîteva decenii în cartea lui fundamentală *Opera de artă literară*. Fie că se ține destul de aproape de capitolele gramaticii și examinează textul la nivelul fono-prozodic, apoi la acela al lexicului, al morfologiei și al sintaxei, fie că se organizează după „straturi" identificate mai liber, cum a făcut-o Ingarden, acest mod de cercetare decupează și sondează textul în profunzime. Riscul fragmentarizării, al transformării analizei în observație de detaliu, în identificare de mecanisme este evident. Impresia de fragmentare se desprinde din cele mai interesante exerciții analitice de acest tip ale cîtorva poeme de-

Baudelaire sau de Brecht, făcute de Roman Jakobson, singur ori în colaborare, a romanului *Legăturile primejdioase* de Laclos, căruia Tzvetan Todorov i-a consacrat un întreg volum. Manipularea cîtorva termeni împrumutați din lingvistică, „idiolect", codul particular ori „sistemul general al operei", constituie pînă acum doar o soluție verbală. Dificultatea de a descoperi acest cod particular, acest sistem al sistemelor nu e învinsă. În analiza poeziei, se încearcă evitarea mărunțirii, a cercetării pe felii separate, pornindu-se de la cîteva metafore revelatoare, de obicei de la o opoziție metaforică, urmărită apoi la toate nivelurile.

Desemnarea metaforelor revelatoare nu evită însă arbitrarul. Criteriul statistic „al frecvenței" e nemulțumitor. Vocile diferite, multiplele sensuri și virtualități ale poemului pot fi sărăcite prin căutarea, eventual prin impunerea factorului comun.

Tehnicizarea e prețul plătit pentru aspirația la rigoare. Pe ambele planuri: al terminologiei și al metodei. Nu e un preț prea ieftin. Împrumutînd termenii din lingvistică, semiotică, logica matematică și teoria informației, recurgînd curent la teoria mulțimilor și la topologie, textul critic se ermetizează, capătă un iz de laborator, tonul sec și pozitiv al omului de știință.

Însăși oportunitatea acestei tehnicizări rămîne în discuție, oricît de serios și de prob ar fi acela care o practică. Rigoarea poate fi iluzorie cînd termenii sînt deplasați cu orice preț de la lingvistică și informatică la comunicarea literară. Factorul x prin care s-a desemnat o dată imponderabilul artei dilată termenii, relativizează mișcarea precisă a unui gest de laborator. În paginile de critică semiotică și structurală se remarcă nu de puține ori pătrunderea parantetică a limbajului care substituie liniei nuanța, împingînd infidelitatea pînă la uzul metaforei critice. Sînt însă doar paranteze. Sprijinul reciproc între cele două atitudini este încă doar un deziderat. Problema rămîne deschisă și este esențială.

Ar mai intra în discuție și alte semne de întrebare. Nu vom mai stărui — s-a făcut de multe ori — asupra raportului cu istoria, asupra imposibilității de a pune în paran-

teză provizorie sau indefinită dimensiunea istorică a faptelor de cultură care sînt textele literare. Fiind des pomenit de adversari, acest antiistorism a fost contestat, inclus printre prejudecăți. De fapt atitudinea față de istorie, rebotezată mai sec, prin sărăcirea conceptului, „diacronie", e fluctuantă. Merge de la vagul cronologic pe care critica arhetipală își construiește filiațiile, la punerea în paranteză. Chiar în cadrul structuralismului, se ciocnesc atitudini foarte diferite, structuralismul genetic propus de Lucien Goldmann fiind inseparabil de istorie și de sociologie.

Aluziile cu privire la dificultățile implicate în relația dintre structură și valoare irită. Structuraliștii amintesc cu dreptate că nici critica și estetica anterioară nu au clarificat străvechea întrebare cu privire la criteriile valorificării. Nedumeririle sună însă altfel. Ca și metoda statistică de cercetare a stilului, identificarea structurilor e neutră din punct de vedere al valorii. Persistă riscul de a confunda complicația formală cu eficacitatea estetică. Căutarea structurilor de adîncime, a acelora cu deschidere mai mare, se reduce pentru moment tot la o manipulare de termeni. Se poate include unghiul de vedere axiologic păstrîndu-se austeritatea limbajului structuralist, fără trecere spre limbajul repudiat al nuanței?

Semne de întrebare există. Înlăturarea lor dezinvoltă nu e o soluție. Ca și condamnările pripite, de altfel.

Putem constata că noile metode nu ne oferă încă — pe planul criticii — rezultate concludente. Nu e un motiv să le privim de sus și să minimalizăm eforturile serioase și probe ale acelora care explorează teritoriile noi.

Un ultim semn de întrebare cu privire la locul acestor metode în programele de învățămînt. Un capitol al cărții de față dezbate chestiunea. De acord cu modul în care vede lucrurile autorul capitolului, ni se pare că e necesar să insistăm asupra riscului de a înlocui vechi platitudini prin confuzii. Nu încape îndoială cu privire la necesitatea informării cadrelor didactice, ca și a studenților sau a elevilor din clasele superioare. Comentariile pe marginea manualelor de literatură, intervențiile profesorilor în presă, anchetele s-au referit destul de frecvent la maniera rudi-

mentară, rezumativo-adjectivală, de a prezenta un text. A străbătut mereu prin aceste mărturii și iluzia unei metode moderne unice și sigure, pe care dascălii, punîndu-se la zi cu mersul științei literare, ar putea-o transmite elevilor, cu cele mai fericite rezultate.

Iluzia metodei unice n-ar putea crea decît alte snobisme și alt fanatism. Tot atît de necesară ca și informarea cu privire la metodele noi este și înțelegerea stadiului de proces în curs, cu tendințe încă divergente. Înlocuirea lui „poetul cîntă“ sau „această poezie ne învață“ prin șabloane structuraliste sau semiotice ar fi un fals progres, ar deplasa „Turnul lui Babel“ din critică în școală.

Se dezbate acum pe alte meridiane cît de utilă a fost introducerea matematicilor moderne în școală încă din primii ani de studiu. Opiniile sînt încă împărțite (a se vedea discuția recentă dintre cîțiva matematicieni marcanți din Franța !) și schimbul de calificative între specialiști nu foarte amabil. Studiul literaturii are un statut mai incert decît cel al matematicilor. Pînă la alcătuirea unei metodici care să dea nu inexistenta metodă-standard, ci îndrumări la obiect, ni se pare necesar un efort de a informa — după gradele de învățămînt — de a acorda căilor moderne de cercetare literară, locul cuvenit.

Tactul pedagogic poate stimula interesul pentru încercările noi evitînd suficiența și intoleranța, tratarea criticii din era presemiotică cu superioritatea posesorului de instrumente infailibile. Tactul pedagogic presupune în primul rînd o lecție de modestie, face să se nască sentimentul că textul cercetat cu mijloacele lui Thibaudet, Călinescu, ori transpus în modele, nu se dezleagă pînă la capăt ca o ecuație, domină metodele cele mai riguroase așa cum i-a dominat și pe criticii subtilității.

Critica stilistică

N. RAȚĂ-DUMITRIU

Critica stilistică — în ordine diacronică — se înscrie în ceea ce în vremea din urmă a fost numit „reacție antipozitivistă" în critica literară. Și ea a apărut, alături de alte demersuri, ca expresie a nemulțumirii iritate față de metodele studiului literar dezvoltate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Factologia, istorismul limitat și exterior, scientismul cu modele împrumutate în special științelor naturii din secolul trecut, acumularea de date în vederea unei sinteze uriașe, dar amînate pentru un viitor îndepărtat, determinismul îngust și mecanic, toate acestea, într-o nouă atmosferă filozofică și într-un moment de revoluționare generală a științelor care au dus la o modificare structurală a imaginii lumii și omului, au generat și în istoria, critica și teoria literaturii reacții și inițiative de înnoire, desfășurate în numeroase direcții [1]. În ansamblu, însă, cele mai multe dintre aceste inițiative au abandonat perspectiva exterioară operei și au promovat-o pe cea interioară. Esențialul nu mai este căutat în afara operei, ci în opera însăși. Se produce astfel o „revenire la text" care postulează o lectură atentă și o interpretare întemeiată ferm numai, sau în primul rînd, pe datele textului. Critica începe să fie o „artă a citirii". Nu mai interesează factorii generali, ci, înainte de toate, opera determinată. Iată o formulare tîrzie dată acestui „program", formulare lipsită de vibrația polemică a începuturilor, dar care, tocmai prin liniștea ei, consemnează, parcă, o victorie: „Obiectul propriu al criticii nu poate fi decît opera literară. Aceasta, desigur, poate fi obiectul numai al bucuriei estetice sau poate servi ca document pentru tot felul de investigații particulare — psihologice, psihanalitice, istorice, sociale, filozofice sau lingvistice.

Dar, în acest caz, esențialul operei este o marfă refuzată. Iar esențialul, din fericire nu mai trebuie insistat asupra acestui lucru, nu este autorul, nu este cititorul, nu este istoria textului, este textul însuși, așa cum autorul l-a încheiat, sau, dacă se vrea, așa cum autorul l-a abandonat, căci, după P. Valéry, spiritul nu încheie nimic prin el însuși" [2]. Sîntem orientați, prin urmare, spre o *critică imanentă operei*. Critica stilistică se va constitui ca răspuns la aceste exigențe de la începutul secolului, va participa la marcarea orizonturilor noi în care caută să se așeze acum actul critic, iar prin procedura ei de ansamblu va contribui hotărîtor la promovarea textului în primul plan al atenției.

Un al doilea reper care ar putea fi invocat pentru această sumară situare a criticii stilistice îl constituie *accentuarea pronunțată a interesului pentru individualitate*. Desigur că acest interes nu datează de la începutul secolului nostru. Secolul al XVIII-lea afirmase individualizarea prin stil, iar critica romantică adusese, cu hotărîre și pasiune, în primul plan al orizontului, surprinderea și configurarea individualității originale a scriitorului. Nu rareori această individualitate fusese sesizată și reliefată la nivelul stilului. Mărturisirea lui Sainte-Beuve: „Am socotit întotdeauna că trebuie să iei din călimara fiecărui autor cerneala cu care vrei să-l zugrăvești" poate fi interpretată și în acest sens. Dar în momentul în care se naște critica stilistică se manifestă o preocupare mult mai accentuată pentru dimensiunea individualității. Se dezvoltă acum și se bucură de o largă audiență o filozofie a calității care va iradia în multe direcții și domenii interesul pentru diferență, unicitate, irepetabilitate. Descinzînd direct dintr-o asemenea filozofie, alt mare critic francez, Albert Thibaudet, avea să lase, ceva mai tîrziu, drept testament, îndemnul „atenție la unic", formulă care ar putea figura cu îndreptățire ca emblemă a unei mari părți din critica secolului nostru. Așa cum se va vedea și din cele ce urmează, se poate spune că critica stilistică s-a constituit și din dorința de a da satisfacție acestui interes pentru individualitate, atît de viu în anii afirmării sale.

Dacă aceste repere diacronice ne-au ajutat să observăm integrarea criticii stilistice în marea mișcare a vremii,

s-ar cuveni să aflăm și cîteva coordonate în plan sincronic pentru a vedea, în linii mari, prin ce se *particularizează* aceeași critică în cadrul mutației generale la care participă. Drept primă coordonată în acest sens, ne poate folosi *preocuparea* — tot mai activă de-a lungul secolului — *pentru specificul literar*. Pe fondul general al reacției amintite mai înainte, se produce o redefinire și o regrupare a științelor. Așa-numitele „științe ale spiritului" („științe ale culturii"), ieșite de sub dominația științelor naturii, se află în fața grelei probleme a definirii obiectelor lor și a metodelor adecvate acestora. După o primă fază de entuziasm, în care ele, solidare, își afirmă originalitatea comună față de științele pînă ieri dominatoare, curînd își dau seama că numai principiile comune, generale nu sînt suficiente. Fiecare descoperă că obiectul său nu se lasă redus la aceste principii și categorii generale și că reclamă, pe lîngă o definire mai strînsă a lui, elaborarea unui aparat conceptual mai adecvat naturii sale. Știința literară nu face excepție de la această diagramă. Ea încearcă să-și cuprindă obiectul prin asocieri și disocieri succesive de științele istorice, de științele psihologice, de științele artelor plastice. În felul acesta, ea pare a săvîrși o mișcare în cercuri din ce în ce mai strînse, apropiindu-se tot mai mult de datele originale ale fenomenului literar. Desigur că diversele orientări critice localizează asemenea date din unghiuri deosebite, folosindu-se de criterii și de repere diferite, dar în marea lor majoritate sînt animate de același interes central — cuprinderea literaturii ca literatură. Critica stilistică dorește și ea să participe la dezvăluirea originalității ireductibile a literaturii. Și poate că este prima orientare care-și anunță deschis opțiunea. Aceasta se află în *prioritatea acordată dimensiunii lingvistice a operei literare*. Nu ea iniția această pespectivă. Cel mai recent accent plasat pe rolul definitoriu al limbajului în poezie aparținea mișcării simboliste și descendenților ei. Noile funcții ale limbajului în poezie, descoperite și propovăduite de simboliști, puneau în termeni noi relația dintre literatură și limbă. În același sens lucrase și estetica croceană, cu largile ei ecouri în Europa. Identificînd arta cu expresia și estetica cu lingvistica generală,

estetica lui Croce invita implicit la analiza dimensiunii lingvistice a literaturii, deși Croce însuși nu introducea materialul de expresie în sfera esteticului, iar față de stilistică s-a menținut totdeauna într-o atitudine de ostilitate, datorită, mai cu seamă, reziduurilor ei din retorica tradițională. Așadar, deși critica stilistică nu deschide ea cea dintîi această perspectivă, își asumă totuși rolul de a afirma în prim plan, cu decizie și consecvență, condiția verbală a operei literare. Va fi atît de cucerită de această dimensiune, încît de multe ori se va lăsa ispitită să plaseze între limitele ei întreaga esență a fenomenului literar. E aici unul dintre punctele în care critica stilistică a provocat numeroase controverse.

În mod firesc, interesul pentru latura lingvistică a operei literare selectează și alianțele pe care le încheie critica stilistică. Cum era și de așteptat, alianța principală o face cu lingvistica. S-ar putea spune că una dintre rădăcinile ei s-a alimentat chiar din solul lingvisticii, mai precis din vederile dezvoltate de școala lingvistică idealistă germană condusă de K. Vossler. Apoi, critica stilistică va avea nenumărate contacte — nu toate fericite — cu aceia dintre elevii lui F. de Saussure, care, din cei doi termeni ai relației stabilite de profesorul lor, *langue* și *parole*, își vor îndrepta atenția spre *parole*, înființînd stilistica lingvistică. Inițiatorul stilisticii, Ch. Bally, excludea din spațiul științei sale stilul individual, propunînd o „stilistică fără stil"; ulterior, însă, urmașii lui, Marouzeau, Cressot, Devoto etc. au integrat stilisticii și stilul scriitorului. Din păcate aceasta nu s-a făcut totdeauna spre folosul literaturii, ci adesea numai spre cel al limbii, apărînd în acest spațiu reprezentări care au putut genera confuzii și dispute*. În același timp, critica stilistică a

* Astfel, G. Devoto, în 1948, într-un studiu intitulat *Introducere în stilistică* putea să scrie: „Autorii care devin obiectul unui studiu stilistic nu sînt decît oaspeții iluștri ai unui sanatoriu, în care sînt înregistrați cu numere, unde sînt îngrijiți în realitatea corpurilor lor, iar situația lor intelectuală și socială este un dat preliminar și exterior, fără însemnătate directă asupra curei. Sprijinit pe definiția exactă a substanței expresive, lingvistul ar putea chiar să neglijeze numele autorului: lingvistul nu face decît să adune materiale destinate colectivității limbii" [3].

întreținut relații cu stilistica general-artistică, în special cu unele elaborări, în acest plan, ale teoriei artelor plastice. Deși, într-un anumit sens, la concepția operei ca fapt de expresie verbală s-a ajuns tocmai datorită inaplicabilității sau unei aplicabilități reduse la literatură a conceptelor din teoria artelor, în unele manifestări ale sale, critica stilistică a ținut seama de lucrările stilisticii artistice. Împreună cu aceasta ea pune în centrul atenției conceptul de *operă*, de structură organică, de întreg care-i mai mult și altceva decît suma părților sale ș.a.m.d.

Dintr-un alt punct de vedere, critica stilistică se diferențiază printr-o *declarată aspirație spre precizie.* Deși unii autori socotesc critica impresionistă un fenomen care ar ține de secolul al XIX-lea, se poate spune totuși că impresionismul a constituit, în esență, prima manifestare a reacției antipozitiviste și că el a stăruit apoi, mai evident sau mai ascuns, de-a lungul întregului nostru secol. În acest context, critica stilistică se dorește antiimpresionistă și sînt numeroase declarațiile din cîmpul ei care mărturisesc ambiția de a depăși haosul și arbitrarul impresiilor subiective, de a descoperi impresiei suportul ei obiectiv. Prin această aspirație spre precizie, critica stilistică participă și ea la complexul de inferioritate pe care critica literară în ansamblu l-a manifestat periodic față de statutul științelor exacte. Și, printr-o răsucire paradoxală, deși apărută în cadrul mare al mișcării antipozitiviste, critica stilistică tinde în final, prin unele dintre punctele sale de program, spre o apropiere de neopozitivismul secolului nostru. Identificăm și aici un aspect care va stîrni rezerve, animozități și controverse.

O istorie amănunțită a criticii stilistice nu-și are locul potrivit în această expunere. Examinarea cîtorva dintre reușitele ei este însă necesară, pentru a-i urmări propunerile mai îndeaproape și pentru a-i putea judeca drept puterile. Această examinare poate fi organizată la nivelul principalelor idei de mai înainte, cu ajutorul cărora am schițat situarea criticii stilistice și care configurează, de fapt, în aspectele sale esențiale, proiectul acestei critici.

„Revenirea la text", după marile excursii în jurul lui desfășurate de critica anterioară, a fost simțită ca o nevoie generală și cercetarea literară a avut de cîștigat în multe privințe din această mișcare. E indubitabil că prima realitate pe care o întîlnește criticul e opera literară, mai precis, opera ca text. În mod firesc decurge că primul act al investigației literare îl constituie lectura, citirea atentă, cu răbdare curioasă a textului. Acesta se cere a fi examinat cu minuție, cuprins în toate articulațiile lui intime, în frumusețile lui de organizare, în capacitățile lui de expresie. Dar nu e vorba aici de o examinare rece, distanțată, înarmată cu un instrumentar copleșitor, asemănătoare, să spunem, celei desfășurate de un entomolog, ci, în primul rînd, poate, de reînvierea unei vechi plăceri pe care orientările scientiste ale veacului anterior o diminuaseră în bună măsură și pe care, în contextul respectiv, o deplîngea cu nostalgii și tristeți cel care printre primii începuse, de fapt, să sape la temelia ei, Sainte-Beuve: e vorba de *plăcerea lecturii*. Unele dintre metodele de critică dezvoltate în secolul trecut au creat impresia că ar tinde să dispenseze cititorul de contactul direct cu opera. Lanțul explicativ spectaculos al cărui termen era opera însăși, bogăția de informații adunate în jurul ei, fixarea ei într-o ordine sau într-un cadru, făceau din experiența literară o experiență pur științifică și neofitul era astfel invitat să înlocuiască observarea directă a operei cu lucrarea savantului consacrată acesteia. E foarte semnificativ că un mare profesor de literatură, creator al unei școli de istorie literară așezată deplin sub semnul pozitivismului, G. Lanson, simțea acut acest pericol al științei sale și declara deschis că ținta principală a studiului preconizat de el nu e, în nici un caz, substituirea lecturii, ci, dimpotrivă, stîrnirea dorinței de a merge la text, pentru a-i savura frumusețile printr-un contact direct și personal.

Și-a împlinit critica stilistică acest deziderat? A reușit să reimpună primatul textului și să redeștepte plăcerea lecturii? Răspunsul nu poate fi univoc. Pentru moment să consemnăm că, dintre toate orientările criticii din secolul nostru, ea a fost cea mai consecventă în a face din text centrul cercului ei de interes. Ea a redat criticii literare

dimensiunea ei filologică, dimensiune care, la drept vorbind, nu s-a stins niciodată complet, dar care s-a manifestat sporadic, nesistematic și adesea cu instrumente inadecvate sau rudimentare. În felul acesta a fost repusă în lumină o zonă incontestabilă a frumuseții literare și s-au redescoperit vechi izvoare de satisfacție estetică. Este, iarăși, evident că marii reprezentanți ai criticii stilistice, Spitzer, Auerbach, Alonso, Vianu, fac textul literar mai elocvent, îi selectează și-i amplifică vocile, îi pun în lumină paleta de culori, relieful. Odată cu aceasta, învață ochiul și spiritul cum să se apropie de un text literar. Critica stilistică s-a afirmat, într-adevăr, ca o *școală de lectură*. E o dimensiune a ei care o păstrează în actualitatea învățămîntului nostru consacrat literaturii. De nenumărate ori s-a putut constata că puțini elevi și chiar studenți găsesc poziția adecvată pentru a cuprinde un text literar în datele sale originale. Pentru foarte mulți elevi și studenți textele rămîn mute și opace, pentru că nu știu unde și cum să le asculte vocile, unde și cum să le privească perspectivele. O frecventare mai susținută a lucrărilor elaborate în spațiul criticii stilistice ar putea funcționa ca o inițiere competentă în această privință. Ea ar rafina aparatul senzorial menit să sesizeze textul în concretețea lui, ar crea deprinderile minime necesare analizei și ar oferi primele elemente ale limbajului critic necesar în asemenea împrejurări.

Dar despre modul concret în care critica stilistică a considerat și a valorificat textul ne vom da seama urmărind celelalte puncte ale „programului" său.

Interesul pentru individualitate face parte, în spațiul criticii, dintre cele mai justificate obiective. Admițînd că între critica, istoria și teoria literaturii nu se pot trasa granițe rigide, se cuvine să recunoaștem totuși perspectivele lor diferențiate. Dacă teoria literaturii se plasează într-o perspectivă generalizatoare, preocupată în primul rînd să definească natura fenomenului literar în generalitatea lui, să elaboreze metalimbajul prin care să poată fi cuprins acest fenomen, să se întrebe asupra rostului litera-

turii în existența omenească, socială și individuală ș.a.m.d., dacă istoria literaturii reconstituie viața istorică a unei literaturi, urmărindu-i dinamica, stabilindu-i marile faze, seriile istorice în care s-a concretizat, articulînd o ordine supraindividuală în mișcare în care-și află locul fiecare operă individuală ș.a.m.d., critica literară se situează într-o perspectivă individualizatoare prin excelență. Demersul critic, pornind de la datele generale ale operei, își fixează drept ultimă țintă nucleul ei intim, original, ireductibil, atingerea a ceea ce același Sainte-Beuve numea „resortul principal", „motorul necunoscut", „centrul și vatra inspirației superioare sau a voinței, monada inexprimabilă" [4]. În această direcție s-a verificat și este chemată să se verifice orice metodă critică. Pentru unii tot aici s-ar situa limita absolută a oricărei metodologii raționale care ar dori să capteze imponderabilul unei individualități, scriitor sau operă. Această „vatră a inspirației superioare" ar fi sortită fie să rămînă inaccesibilă, inefabilă (și adesea e amintit dictonul scolastic *individuum ineffabile est*), fie să fie atinsă pe unele căi, altele decît cele raționale. Ni se pare deosebit de important faptul că una dintre primele ambiții ale criticii stilistice, o ambiție generatoare i s-ar putea spune, a fost tocmai asaltarea acestui nucleu ultim, deschiderea acestei monade inexpugnabile, atingerea izvorului cu apă vie al operei. L. Spitzer mărturisea fără echivoc, după cum vom vedea, că una dintre ideile principale de la care a pornit în activitatea lui critică a fost *individuum non est ineffabile*. Vianu, într-un curs dedicat interpretării literaturii, aprecia și el că metoda literară, spre deosebire de metodele altor domenii, este o metodă individualizatoare și că neinițiații trebuie învățați cum să pășească treaptă cu treaptă spre focarul operei. Alonso va închina un adevărat imn unicității operei.

Pe ce cale au crezut reprezentanții acestei orientări critice că pot pătrunde pe tărîmul rîvnit? Pentru a desfereca porțile vrăjite ei și-au făcut o cheie în care și-au pus toate speranțele. Cheia aceasta se cheamă *stil*. Concept vechi, dar învestit acum cu virtuți nebănuite. Încercările de definire a stilului au produs o întinsă și variată literatură. După cum se știe, deși i s-a acordat o mare atenție,

sau poate tocmai de aceea, el nu a fost definit într-un mod satisfăcător. Bogăţia lui de sensuri e deconcertantă. Nu e locul să ne ocupăm aici de această problemă. E mai interesant să vedem cum a lucrat critica stilistică cu acest concept, în ce măsură puterile lui pot fi validate şi sub ce aspect el stîrneşte insatisfacţii sau dezamăgiri. Astfel procedînd, vom putea surprinde cum sînt satisfăcute celelalte obiective consemnate ale criticii stilistice: *valorificarea dimensiunii lingvistice a operei literare şi împlinirea idealului de precizie.*

Trebuie să facem aici o constatare care ne va înfăţişa mai clar liniile de forţă ale domeniului cercetat. Este incontestabil că critica stilistică se individualizează în cîmpul criticii moderne prin proiectul ei original şi prin lucrările în care s-a cristalizat. Cu toate acestea, cunoaşte şi ea o dinamică, o devenire, realizată printr-o deplasare de accent şi perspective proprie unui fenomen mai larg. Ca şi alte orientări critice, ea a oscilat în a fixa nivelul individualităţii. Şi-a început chiar realizarea proiectului sub semnul acestor oscilaţii. Dacă pornim de la triada veche, dar devenită celebră numai în anii din urmă, autor-operă-cititor, vom observa şi în critica stilistică, aşa cum se observă în critica literară luată în ansamblu şi chiar în estetica generală, o plasare iniţială a accentului pe autor, mutarea lui mai apoi pe operă şi, în final, introducerea în ecuaţie, pentru unii cu rol hotărîtor, a cititorului, a actului de receptare. Înţelegerea stilului — cheia la care spuneam că a apelat cu toate speranţele această procedură critică — şi a căilor de sesizare şi configurare a lui a variat în funcţie de această plasare a accentului.

În primele sale manifestări — şi pînă acum şi cele mai interesante — critica stilistică a fost preocupată de *stilul scriitorului.* Din acest punct de vedere, stilul a fost înţeles „ca un sistem de valori sau de efecte pus în funcţie de o intenţie de semnificare sau de expresie pornind de la autor“ [5]. Desigur că aceste valori sînt numai, sau în cea mai mare parte, de natură verbală. Procedînd astfel, stilistica nu-şi schimba punctul de pornire pe care şi-l fixase

(împreună cu cea mai mare parte din critica contemporană ei): opera. Numai că aceasta încă nu era considerată numai în sine și pentru sine, ci ca fapt expresiv, în care, deci, se reflectă personalitatea autorului său. Cea mai reprezentativă și mai influentă procedură elaborată din perspectiva *stilului scriitorului* îi aparține lui *Leo Spitzer*.

Leo Spitzer și-a expus în mai multe rînduri ideile și metoda. Astfel, încă din 1928, își formulează cu limpezime postulatul fundamental al criticii sale, postulat pe care îl recunoaște de origine vossleriană, dar care descinde de fapt din estetica romantică. „Cercetarea stilistică, pe care eu o desfășor de mai mulți ani, scria el atunci,... se întemeiază pe postulatul că fiecărei *emoții*, mai exact fiecărei abateri de la starea noastră psihică normală îi corespunde, în cîmp expresiv, o abatere de la întrebuințarea *lingvistică* normală; și viceversa, că o abatere de la limbajul uzual e un indiciu al unei stări psihice neobișnuite. O expresie lingvistică particulară este, pe scurt, reflexul și oglinda unei condiții particulare a spiritului" [6].

Se observă încă de aici în ce sens începe să intereseze dimensiunea verbală a operei literare. Noua cercetare se atașează cu adevărat acestei dimensiuni, dar nu-și fixează finalitatea ultimă în ea, ci dincolo de ea, în ceea ce ea reflectă sau exprimă. Prin vizarea acestui „dincolo", ea nu aducea nimic original — era aici un vînat de multă vreme hărțuit; cărarea, însă, pe care încearcă accesul spre acest „dincolo" îi conferă o originalitate indubitabilă. De fapt, comentariul nostru e parțial inadecvat, pentru că introduce o distanță între cei doi termeni. Pentru Spitzer ei erau îngemănați. „«Stil» și «suflet», putea el să scrie, sînt două date imediate și, în fond, două aspecte, artificial izolate, ale aceluiași fenomen interior (poetic)" [7]. Și mai tîrziu: „Oricine a gîndit puternic și a simțit puternic a inovat în limba sa; creativitatea mintală se înscrie imediat în limbă, unde devine creativitate lingvistică" [8].

Se poate deduce cu ușurință acum ce rol capătă lectura. Ea devine „mijlocul cel mai sigur pentru a discerne centrii emotivi ai unui scriitor sau ai unui poet". Și prima indicație de „metodă" pe care ne-o oferă Spitzer este „să citim

neobosit, pînă cînd o particularitate lingvistică oarecare ne va izbi atenţia" [9]. Atunci va începe să se facă lumină.

Aşadar, orice originalitate la nivelul expresiei, orice abatere de la întrebuinţarea normală, obişnuită, a limbii e semnul unei originalităţi interioare, sufleteşti sau intelectuale. Dar investigaţia nu se opreşte aici. Tuturor devierilor înregistrate în limbajul unui scriitor li se poate găsi un numitor comun, li se poate stabili sentimentul care le-a determinat, li se pot afla corespondenţe în planul sintactic şi compoziţional şi în cele din urmă în conţinutul etico-filozofic al operei. Acestui numitor comun, Spitzer îi spune „etimon spiritual" al operei, „rădăcină psihologică" a tuturor „traits de style" observate. De vreme ce notele cele mai originale ale individului îşi găsesc expresia în inovaţiile sesizabile în limbajul său şi aceste inovaţii duc la un „etimon spiritual comun" înseamnă, aşa cum consemnasem şi mai înainte, că *individuum non est ineffabile*. Monada ar urma să-şi deschidă porţile. La acestea se adaugă alte reprezentări ale lui Spitzer. Astfel, sufletul unui autor e văzut ca un fel de sistem solar în a cărui orbită sînt atrase toate categoriile de fapte: limbă, motivare, intrigă sînt doar sateliţi ai acestei entităţi mitologice. Unitatea sufletului conferă operei coeziunea ei internă, face din ea un tot unitar şi organic. Opera constituind o asemenea armonie, „sîngele dătător de viaţă al creaţiei poetice" fiind pretutindeni acelaşi, înseamnă că orice detaliu exterior ne va permite să pătrundem spre centrul operei. Din centrul acesteia putem considera apoi ansamblul detaliilor. Un detaliu bine reperat ne va da, aşadar, cheia operei, ne va conduce spre „rădăcina ei psihologică"; pe temeiul acesteia urmează să revenim la celelalte detalii şi să le verificăm gradul în care ele concură la fiinţa şi sensul ansamblului. Acest „du-te vino", de la periferie spre centru şi de aici din nou la periferie sau de la un detaliu la întreg şi apoi la celelalte detalii, constituie faimosul *cerc filologic*, variantă a *cercului înţelegerii* („Zirkel im Verstehen") definit de Schleiermacher şi Dilthey şi preluat de Spitzer. Să mai consemnăm faptul, deosebit de caracteristic pentru Spitzer, că în detectarea detaliului revelator rolul hotărîtor îi revine intuiţiei şi tot prin ea este divinat

întregul. În sfîrșit, opera astfel luminată este integrată unui ansamblu mai larg: epocă, țară, națiune, pentru că spiritul unui scriitor ar reflecta, reliefîndu-l, spiritul epocii și națiunii sale sau cel puțin al unuia dintre tipurile caracteristice acestei națiuni [10].

Înarmat cu asemenea principii și urmînd o asemenea cale, Spitzer a lăsat o bogată suită de studii stilistice consacrate unor scriitori dintre cei mai diverși, cei mai mulți, totuși, selectați din literaturile romanice. Unele dintre aceste studii au devenit extrem de cunoscute pentru că Spitzer însuși le-a folosit drept exemple spre a-și ilustra metoda, îndeosebi atunci cînd a explicitat-o celor mai tineri. Așa este cel consacrat scriitorului francez de la începutul secolului XX, Charles Louis Philippe, scriitor care a stîrnit interes în vremea lui, dar care, murind tînăr, n-a putut împlini speranțele pe care le trezise. Spitzer însuși mărturisește că, citind romanul acestuia, *Bubu de Montparnasse* (1905), roman inspirat din viața straturilor de jos ale societății pariziene, a fost izbit de frecvența unor expresii cauzale, împrumutate limbajului cotidian: *car*, *puisque*, *à cause de*, *parce que* ș.a. Ele aparțin vorbitorilor amintiți, dar, prin intermediul stilului indirect liber sînt adoptate și de povestitor. Întrebuințîndu-le, acesta dă impresia că aderă la motivarea pe care personajele sale o dau faptelor și că întregul discurs se desfășoară în registru impersonal, iar relațiile cauzale exprimate de conjuncțiile respective au valoare obiectivă. O privire mai atentă, însă, constată cu surprindere că în realitate nu se realizează o autentică legătură cauzală sau că ea nu este decît o iluzie a celui care vorbește. Acestui procedeu de stil Spitzer îi spune *motivare pseudoobiectivă*. Ce semnificație ar avea acest procedeu, ce ar revela el cu privire la viziunea scriitorului? După părerea stilisticianului, Ch. Louis Philippe, prin intermediul motivării pseudoobiective, și-ar exprima o atitudine de simpatie resemnată față de ființele romanului său, ar sugera fatalismul care apasă această lume interlopă a Parisului și ar comunica, în același timp, ceva din „organizarea“ ei: „o lume care funcționează rău cu o aparență de justiție, de logică obiectivă“. Mai departe, Spitzer vede în atitudinea de acceptare resemnată și de

simpatie comprehensivă a autorului un reflex şi o reliefare în acelaşi timp a unei atitudini mai generale, a unui protest vag al naţiunii franceze faţă de situaţia stării sociale evocate în roman, semnul unei triste nemulţumiri, caracteristică societăţii franceze a timpului, faţă de soarta declasaţilor contemporani [11].

Aproape toţi comentatorii recunosc în acest studiu o dovadă certă a eficacităţii metodei spitzeriene. Într-adevăr, reperarea celui mai original fapt de stil, interpretarea lui adecvată au condus în chip convingător la dezvăluirea a ceea ce stilisticianul numeşte *mens philippina*.

Un alt exemplu oferit tot de Spitzer. De multă vreme, observă el, s-a putut constata juxtapunerea a două substantive în cazuri ca *l'affaire Dreyfus*, *style Louis XV* ş.a. care, în franceza de azi, sînt formule obişnuite sau chiar etichete. Dar, străbătînd romanul lui A. Maurois, *Climats*, observăm că acest tip de sintagmă e aplicat unor personaje variate şi mai cu seamă protagonistului Philippe Marcenat, coborîtor dintr-o familie cu o foarte solidă tradiţie. Se vorbeşte în acest roman de *conventions Marcenat*, *c'était une vraie phrase Marcenat*, *un motif Marcenat*, *un petit boudoir qui me parut de style Philippe*, *ce vieux fond familial était déjà couvert par une épaisse zone Philippe*. Amanta lui Philippe citeşte cărţi pe care le-a citit soţia lui, Odile, căreia îi formase gustul un amant al său numit François. Gustul pentru aceste cărţi, pentru că trecuse de la François la Odile, de la Odile la Philippe, de la Philippe la Solange, e numit de Maurois *héritage François*. Dacă ne întrebăm acum, scrie Spitzer, care este ideea de bază a romanului lui Maurois, idee exprimată şi de titlul *Climats*, iat-o: omul nu este numai el însuşi, ci şi produsul climatului psihologic în care trăieşte: nu numai membrii săi de familie, dar şi obiectele afectului său vor depune în el sedimente, îi vor transmite moşteniri spirituale, moduri de viaţă, atmosferă, toate exact definibile — *style Philippe*, *héritage François* — care uneori sînt în contact reciproc iar alteori duc prin reacţie la rezultate opuse. Şi Spitzer poate să încheie subliniind încă o dată că expresia lingvistică a acelei atmosfere, a acelor climate e formula *style Philippe*, *héritage François*; o formulă pe care o

găsim și aiurea în limba franceză, dar care la Maurois în *Climats* și-a găsit terenul său nativ, a devenit expresia *necesară* a unei gîndiri care a prins în ea *forma sensibilă* lingvistică [12].

Să mai reproducem un exemplu pentru frumusețea arhitecturii sale. Prin el Spitzer vrea să demonstreze că metoda lui, deși la prima vedere pare aplicabilă numai la literatura contemporană, poate fi exercitată și asupra literaturii mai vechi. Și se oprește la o lucrare cunoscută din literatura medievală: *Quinze joyes de mariage*. E o operă, să-i spunem „tezistă", în spiritul moralei severe medievale, după care viața condusă după simțuri și instincte e o nenorocire, o sălășluire în păcat de care omul trebuie să-și dea seama și să se elibereze. Legătura matrimonială e văzută ca una dintre manifestările acestei vieți. După ce observă frecvența și intensitatea elogiului adus aici vieții libere, independente, Spitzer constată prima particularitate izbitoare a textului: recurența neobișnuită a metaforelor *închisorii, șanțului* (gropii), *năvodului*. O scurtă întîrziere asupra cîtorva „joyes" îi arată că în toate situația matrimonială a individului e asemănată cu o închisoare, cu o groapă fără ieșire, cu un năvod din care nu se mai poate scăpa. E aici primul semn evident care-l face să bănuiască starea sufletească a autorului: oroarea față de viața instinctuală, față de viața simțurilor, oroare dublată de dorința de a se elibera de legăturile instinctului. Dar, observă Spitzer în continuare, acest simț al prizonieratului, acest simț medieval al robiei instinctului, din care numai aspirația spre Dumnezeu te poate salva, această cumplită închisoare în lumea simțurilor nu a produs numai repetarea insistentă a acelorași imagini, ci a devenit chiar principiul constructiv al operei. În toate povestirile se constată aceeași schemă constructivă, sfîrșitul reafirmă teza de la început, voind să imprime în minte fatalitatea inevitabilă a prizonieratului, o dată acceptată legătura. Nu se regăsește în ele nimic din spiritul conversației atît de plăcut în *Decameronul* lui Boccaccio și nici curtenia din *Heptameronul* Margaretei de Navarra. Totul se constituie ca un lanț de imagini sau exemple, înrămate monoton, sub semnul antimatrimonialului sau chiar al monasti-

cului. Substanța însăși a povestirii manifestă un pronunțat grad de generalitate și abstracție. Nu e narat un eveniment insolit (după definiția goetheană a nuvelei), nici o frescă, o „novella" irepetabilă, ci numai evenimente tipice, care pot fi gîndite în orice timp și în orice loc. Spitzer îl citează pe Vossler care observase cu privire la opera în discuție: „evenimentele din *Quinze joyes de mariage* nu se desfășoară într-un moment determinat, ci într-un timp pragmatic, nu sînt descrise ca fapte istorice unice, irepetabile, ci ca evenimente posibile, potențial și virtual reale". Narația începe mereu cu *il advient bien souvent, a l'adventure*. Aceleași particularități sînt observate și la nivelul personajelor: acestea nu evoluează în cursul povestirilor, soțul și soția nu sînt caractere singulare și de aceea nu poartă totdeauna nume, iar personajele secundare se cheamă *un tel, une telle*, toate fiind prezentate o dată pentru totdeauna, în trăsăturile lor tipice. Deși în această relatare nu am prelucrat decît foarte sporadic textul spitzerian, să încheiem totuși aici cu semnele citării: „Metoda urmată în această analiză a mea apare clar, scrie Spitzer: de la particularul lingvistic al seriei de metafore pentru servitutea legăturii matrimoniale, am putut să urcăm la tehnica compoziției unei opere medievale (imagini izolate, într-o ramă didactică monotonă), la modul de reprezentare (nu atît ca evenimente singulare, cît ca circumstanțe verosimile, logic condiționate, tipice), la caracterizare (caractere fixe, fără dezvoltare) — trăsături reductibile toate la un denominator comun: aversiunea medievală față de viața pămîntească amorțită și înrobitoare" [13]. Am ținut să expunem mai pe larg principiile lui Spitzer și să-i ilustrăm mai bogat metoda pentru că în el se află „modelul" unei mari părți din critica stilistică axată pe stilul scriitorului. Cu excepția acelora care și-au propus să facă inventarul sistematic al tuturor abaterilor unui scriitor, la toate nivelurile limbii, fără să se întrebe asupra dimensiunii lor revelatorii — stilisticieni pe care nu-i reținem în aceste pagini — toți ceilalți care au fost preocupați de stilul scriitorului au pornit de la Spitzer sau au

avut în minte procedura lui. Vom reîntîlni, în paginile care urmează, motive ale concepției lui Spitzer și urme ale metodei sale.

În cultura noastră, critica stilistică și-a cîștigat un reprezentant de prestigiu în T. Vianu. Deși atenția acordată stilului pare a marca ultima perioadă a vieții și activității esteticianului român, la o privire mai atentă se poate observa că dimensiunea stilistică a operei l-a preocupat întotdeauna. E foarte semnificativ faptul că în marea sinteză pe care o realizează *Estetica* sa, stilul este urmărit cu consecvență în toate momentele fenomenului artistic. El este definit la nivelul *structurii* operei, evidențiat apoi cu mai mult relief în actul *receptării* operei de artă și delimitat ca unul dintre momentele principale ale actului *critic*. Astfel, printre elementele *estetice* ale receptării artistice, Vianu fixează și efectul estetic al stilului. „Prin artă, scrie el, întrezărim personalitatea artistului, energia sufletească fecundă care transformă chipul realității, imprimîndu-i valori noi și dîndu-i mai multă forță expresivă. Cînd se produce această corelaționare a artei cu creatorul ei, receptarea estetică ia forma specială a trăirii stilului sau originalității“ [14]. Se observă chiar de aici similitudinea de vederi cu L. Spitzer, deși Vianu nu-l amintește niciunde. Și pentru Vianu, stilul face din opera de artă un fapt expresiv. Critica artistică la rîndul ei, socotește esteticianul nostru, va înregistra printre formele și etapele sale, în poziție centrală, *critica morfologică și stilistică*. Precedată și deci întemeiată pe trăirea operei, pe asimilarea sentimentală a acesteia și conducînd spre critica apreciativă, critica morfologică și stilistică „scoate în evidență felul în care se gradează interesul în decursul receptării operei, motivațiile ei lăuntrice, particularitatea lumii de valori pe care o reactivează și unitatea de viziune care o susține“. Judecățile de structură pe care ea le emite și „vederea clară asupra morfologiei și caracterului stilistic al operei“ dau forța aprecierilor care vor încheia actul critic [15]. Iată, așadar, cum stilul își găsea un loc dintre cele mai importante încă în viziunea de ansamblu asupra

fenomenului artistic pe care Vianu o propunea prin tratatul său de estetică. Sînt aici vederi de ordin general artistic, dar ele vor fi păstrate drept coordonate principale și mai tîrziu cînd, de la considerarea artei în ansamblu, Vianu va coborî spre artele particulare, în special la literatură. În constituirea sistemului său de idei cu privire la stilul literar, Vianu se sprijină pe doi piloni: o teorie a alcătuirii operei literare și o teorie a limbajului. „Opera unui scriitor, scrie el, se definește ca un motiv, îmbrățișat dintr-o atitudine sentimentală sau ideologică, prin intermediul unor procedee de grupare a materiei și prin acela al unei certe prelucrări a datelor stilistice ale limbii" [16]. O asemenea operă — structură individuală — trebuie cucerită treptat, pornind de la datele sale mai generale (motiv, atitudini) și înaintînd spre zonele unde poate fi sesizată mai deplin individualitatea ei irepetabilă (procedeele de grupare a materiei artistice, valorile stilistice). Nu încape îndoială, adaugă Vianu, că toate aceste elemente ale operei literare se găsesc în relație funcțională, motivele și atitudinile comandîndu-și procedeele de compoziție și valorile stilistice. Cu toate acestea, ele nu s-au bucurat de o atenție egală. Istoria literară, așa cum s-a constituit în marile lucrări ale secolului trecut, a urmărit cel mult circulația și gruparea motivelor și atitudinilor. Concentrată numai asupra acestor elemente, ea a neglijat sau a ignorat aspectul propriu zis artistic al operelor literare, structura lor individual-originală dată de procedeele de grupare a materiei artistice și de valorile stilistice. Cercetarea modernă ar fi chemată să lichideze această insuficiență. Recunoaștem aici una dintre ideile de circulație din critica secolului nostru.

Ce sînt aceste valori stilistice și de ce lor le revine misiunea privilegiată și delicată să poarte cea mai mare încărcătură de caracteristic aflăm din teoria asupra limbajului. Vianu, pe urmele altor gînditori, afirmă o dublă funcție a limbajului: „Considerat în dubla sa intenție, scrie el, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme «reflexiv» și «tranzitiv». Se reflectă în el omul care îl produce și sînt atinși, prin el, toți oamenii care îl cunosc" [17]. Tranzitivitatea și reflexivitatea sînt invers proporționale. Mai mult încă, în limba comună intenția tranzi-

tivă tinde să o reducă treptat pe cea reflexivă. E procesul denumit de lingviști „gramaticalizare". Cu toate acestea, dubla funcție a limbajului nu poate fi anulată, pentru că în sînul limbii lucrează două categorii de fapte: fapte de repetiție și fapte de invenție. Faptele de repetiție și-au diminuat mult valoarea „reflexivă". Dincolo de ele, dar întemeindu-se pe ele, se întrevede domeniul invențiilor. Prin intermediul lor, cel ce folosește limba reanimă perpetuu funcția reflexivă, „se comunică", nu numai „comunică" [18]. În termeni mai pozitivi, mai științifici, preluați din reprezentări mai raționale asupra mecanismului limbii, recunoaștem aici totuși motivul central al concepției lui Spitzer, credința că inovația în limbă este calea pe care se manifestă viața interioară originală a vorbitorului, a scriitorului. Nu mai întîlnim patosul romantic al stilisticianului german, termenii discursului se cumințesc, devin neutri, pun în lumină și fundalul care asigură inteligibilitatea inovației, dar în esență coordonatele faptului de stil rămîn aceleași. Iată și un exemplu de analiză care ne confirmă observația. Propunîndu-și să caracterizeze stilul lui Sadoveanu prin virtutea lui expresivă, Vianu înregistrează ca o particularitate evidentă întinsa întrebuințare a epitetului și substantivului abstract. Această particularitate, asociată cu altele, cum ar fi predominanța notației muzicale în peisajul sadovenian, e interpretată ca semn al unui anumit tip de imaginație propriu alcătuirii spirituale a scriitorului — imaginația difluentă — și totodată ca indiciu al unei anumite viziuni asupra lumii. „O fantazie muzicală, cum este aceea a lui Sadoveanu, scrie Vianu, complăcîndu-se în asimilarea lumii ca sonoritate și stare de suflet, va găsi tocmai în termenii abstracți, adică în aceia care prin lipsa lor de contur precis devin apți a adăposti impresia și afectul nelămurit, unul dintre principalele sale mijloace" [19]. Și mai departe, drept comentariu la un citat: „*Singurătăți, sfîrșituri* sînt în această descriere termeni abstracți cu adînc ecou. Ele contribuie să constituie impresia de infinit, de haos, de gol, care pe Sadoveanu îl urmărește întocmai ca și pe Eminescu" [20].

Tot pe linia pozitivării analizei stilistice practicate de Vianu, poate fi consemnat și faptul că, în general, el nu se mai încredințează unei singure particularități, care să-l conducă în centrul operei și să-i revele „etimonul spiritual"; va extinde analiza, va înregistra mai multe fapte de stil, le va selecta și numai apoi va închega portretul scriitorului. Prin aceasta el aplică în analiza literară o tehnică de lucru preluată din stilistica lingvistică. E îndemnat spre ea, mai cu seamă în ultimii ani, și de scopurile pedagogice pe care le urmărea. Vianu voia să constituie o metodă cît mai amănunțită, ca un itinerar bine trasat, pe care s-o pună la îndemîna neofiților. Ajunge, din acest îndemn, să propună analiza stilului unui scriitor într-un mod riguros sistematic, urmînd nivelurile generale ale limbii: fonematic, lexical, morfologic, sintactic etc. Apare aici un mare pericol pe care mulți nu l-au putut evita: riscul de a transforma analiza stilistică într-un inventar arid de fapte lingvistice, vocabule, particularități morfologice, construcții sintactice, figuri de stil etc. Vianu, însă, găsește calea de a scoate studiul stilistic de sub incidența unui asemenea risc chiar și în condițiile în care el aspiră la o organizare de tip științific. Și o face amendînd, cu mare luciditate și dintr-o profundă cunoaștere a fenomenului estetic, tocmai tendința spre pozitivare căreia, în alt plan, voia totuși să-i dea, pînă la un punct, satisfacție. În acest sens, Vianu aduce două precizări de o importanță decisivă. În primul rînd, el afirmă că „faptele de stil nu sînt fapte de constatare, ci fapte de apreciere, valori" [21]. Cu aceasta este indicat punctul pînă unde poate fi dusă pozitivarea studiului stilistic. Adunarea și sistematizarea particularităților de stil se cuvine să se efectueze cît mai riguros, cu un respect desăvîrșit pentru fapte, dar simpla inventariere și descriere a lor e departe de a fi încheiat traiectoria actului critic. Aceste fapte urmează a fi cercetate neapărat în funcționalitatea lor estetică, interpretate, apreciate. De aceea, faptul de stil trebuie nu numai *înțeles* ci și *simțit*, cercetătorul nu se poate opri la constatare, ci trebuie să urmărească „ecoul faptelor de stil în propria lui sensibilitate" [22]. Numai în felul acesta simplul fapt

lingvistic devine fapt estetic. Și numai așa este întreținută plăcerea lecturii.

A doua precizare adusă de Vianu și care lucrează în același sens se află în ideea că stilul nu trebuie conceput ca o sumă de fapte, ci ca o structură. Faptele de stil într-o operă literară, scria el încă în *Prefața* la *Arta prozatorilor*, „nu apar într-o succesiune indiferentă, ci se grupează într-o configurație organică și semnificativă" [23]. Și ilustra cu exemplul lui Hogaș. Sublinierea unei hiperbole în paginile lui Hogaș n-ar avea nici o semnificație pentru cuprinderea profilului operei și a scriitorului. Dar constatîndu-se frecvența deosebită a acestei figuri și prezența altor figuri ale artei clasice de a scrie, ca epitetul general și imaginea alegorică într-o epocă în care asemenea mijloace fuseseră abandonate, va putea fi reliefată figura de scriitor clasicizant a lui Hogaș. Mai tîrziu avea să revină asupra ideii, reintroducînd laitmotivul criticii stilistice interesate de stilul scriitorului: „Cercetătorul stilului, scrie Vianu, are deci îndatorirea să observe faptele de stil caracteristice, adică pe cele frecvente, și să stabilească legătura dintre ele, pînă în momentul în care totalitatea lor se dezvăluie expresivă pentru felul de a fi al scriitorului, pentru ideile sentimentele și atitudinile lui" [24]. E aici o frază care ne relevă deosebit de sintetic și asemănările și deosebirile dintre Vianu și Spitzer. Într-adevăr, așa cum s-a observat [25], Spitzer n-ar fi scris probabil niciodată un studiu ca acela pe care Vianu îl consacră limbii și stilului lui Al. I. Odobescu. Prin modul de organizare, prin minuția cu care inventariază faptele, de la zonele lexicului (elementul popular, arhaismele, neologismele), trecînd prin fonetisme și forme, construcții sintactice, pînă la o suită de procedee de artă (narațiuni și tablouri, portrete, enumerații, descrieri de opere de artă, peisaje, expunere adresată, digresiune, umor) studiul apare foarte îndepărtat de procedura lui Spitzer și foarte apropiat de cea științifică, obiectivă a lingviștilor. Dar chiar și aici investigația nu se oprește niciodată la simpla constatare, ci permanent faptului de limbă îi este explorat reflexul lui expresiv, îi este căutată determinarea în spiritul și temperamentul scriitorului. Prin aceasta Vianu se apropie din nou de

Spitzer. Iată numai două scurte exemple. Reţinînd marele număr al cuvintelor, proverbelor, locuţiunilor şi formelor populare din operele lui Odobescu, Vianu comentează: „Impresia primită este totuşi alta decît aceea pe care ne-o lasă *Amintirile* sau *Poveştile* lui Creangă. La acesta din urmă avem de-a face cu limba felului său obişnuit de a se exprima, pe cînd la Odobescu, elementele populare, alternînd cu neologismele savante şi rare, apoi cu arhaismele care reprezintă tot un aport al culturii, produc o altă impresie"... „[ele] au rolul de a introduce reprezentări sensibile într-o expunere care ar putea obosi prin abstracţiunea lor,... sînt produsul aplicării unei norme de artă" [26]. La fel, după foarte amănunţita descriere, prin apel la o terminologie riguros lingvistică şi scheme grafice, a periodului odobescian, Vianu conchide: „Folosirea largilor perioade arborescente, atît de des întrebuinţate de Odobescu încît ea devine una din particularităţile cele mai izbitoare ale stilului său, corespunde caracteristicilor principale ale imaginaţiei şi gîndirii acestui scriitor. Odobescu este un artist literar cu o imaginaţie vie, unul dintre cei mai buni prozatori descriptivi ai literaturii noastre. Descriind adeseori tablouri de natură, opere de artă, scene istorice, el le vede ca întregi şi în toată bogăţia detaliilor lor. Tabloul este una dintre categoriile compoziţionale mai frecvent folosite de scriitor: hipotaxa este instrumentul lui sintactic. Gîndirea lui Odobescu este de asemenea bogată şi nuanţată. Ideile lui au o complexitate, mersul cugetării sale înaintează printre excepţii, explicaţii şi nuanţări, care se exprimă, de asemenea, foarte potrivit în tipul sintactic al periodului său" [27]. Devine limpede că interesul estetic al studiului se află tocmai în astfel de popasuri interpretative. Dacă le-am îndepărta din text, restul ar rămîne interesant, poate, din punct de vedere lingvistic, dar ar fi cu totul insuficient din punct de vedere critic. Or, de multe ori, cercetătorii stilului, dintr-o înţelegere greşită a finalităţilor unor asemenea studii, sau din lipsă de îndrăzneală (uneori poate şi de vocaţie) îşi refuză tocmai aceste momente de vîrf ale analizei, nu ajung să reveleze tocmai semnificaţia fenomenelor înregistrate, descrise şi clasificate. Nu întîmplător ne-am oprit la cel

mai demonstrativ (în sens didactic) și cel mai „pozitivist" studiu al lui Vianu. Am vrut să arătăm celor ce se atașează acestui tip de analiză adevărata finalitate care se cuvine a fi urmărită prin el, locul și modul în care o astfel de cercetare poate căpăta relevanță critic-estetică.

Totodată, prin această subliniere, sperăm să se fi observat încă o dată fidelitatea lui T. Vianu față de definiția pe care a propus-o conceptului de stil al scriitorului și măsura în care el participă la orientarea critică din Europa secolului al XX-lea întemeiată pe acest concept.

S-ar cuveni, înainte de a încheia aceste scurte considerații consacrate lui T. Vianu, să mai facem o precizare. Niciodată T. Vianu nu s-a gîndit să absolutizeze critica stilistică. Recunoscînd totdeauna pluridimensionalitatea operei, el a recomandat critica stilului drept una dintre căile de apropiere de opera literară, menită să-i dezvăluie acesteia o dimensiune importantă, constitutivă, definitorie, dar nu unică. Prin aceasta T. Vianu se disociază de cei care, seduși de orizontul criticii stilistice, au vrut să facă din aceasta calea regală a criticii literare.

Una dintre cele mai remarcabile lucrări pe care critica stilistică le trece în rîndul reușitelor sale este *Mimesis* de E. Auerbach. Și oricine a avut cartea în mînă și-a putut da seama că stilistica este aici excelent reprezentată. Cu toate acestea, s-ar cuveni introduse cîteva nuanțări în aprecierea acestei opere, cu adevărat fără egal în critica modernă. Consecvența cu care Auerbach își fixează punctul de pornire într-un text, analiza limpede, economică și foarte accesibilă a organizării lui verbale, reliefarea extrem de pregnantă a perspectivelor, încărcate de sugestii, deschise de particularitățile acestei organizări au creat, pentru a spune astfel, o iluzie optică: la prima vedere sîntem ispitiți să punem întreaga reușită a cărții pe seama metodei stilistice. Or, ne putem reprezenta ușor un neiubitor al acestei proceduri care să ne demonstreze că observațiile cele mai profunde și mai seducătoare ale lui Auerbach se află acolo unde, de fapt, perspectiva stilistică propriu-zisă este depășită și unde discursul critic face apel la alte

lumini pentru a-și dezvălui obiectul și semnificația lui. Dar, după părerea noastră, și o astfel de demonstrație ar fi unilaterală și ar duce la scăparea din vedere a adevăratei izbînzi a cărții. Pentru că marea ei reușită constă în puterea suplă cu care supune o multitudine de metode și le face să colaboreze într-un mod care nu putea fi bănuit. Se află aici o admirabilă dovadă că orice metodă este un simplu instrument și că în această calitate nu ei îi revine puterea absolută, ci celui care o mînuiește. Iar puterea acestuia asupra instrumentelor sale poate fi de așa natură, încît să cheme în minte imaginea unui fascinant magician. Este impresia pe care o stîrnește și Auerbach. Sub privirea lui diversele perspective și instrumentare metodologice își estompează incongruențele și-și afirmă dimensiuni complementare surprinzătoare. De fapt, Auerbach n-a intenționat să ilustreze o *anumită* metodă critică. Țelul lui era de cu totul altă natură și foarte departe de disputele în jurul metodologiilor. Se află în subtitlul lucrării: *Reprezentarea realității în literatura occidentală*. Ideile care i-au condus această tentativă sînt expuse de el însuși în *Postfață*. Prima dintre ele îl făcea să observe că afirmarea realității în literatura occidentală se produsese prin sfărîmarea teoriei antice despre nivelurile stilistice ale reprezentării literare. A doua îi arăta că „revoluția împotriva teoriei clasice a nivelurilor stilistice de la începutul secolului al XIX-lea n-a putut fi prima de acest gen“ și că „de-a lungul întregului Ev mediu și în Renaștere existase un realism serios atît în literatură, cît și în artele plastice“ [28]; acest realism medieval își afla sursa în reprezentările creștinismului asupra omului și vieții. În sfîrșit, a treia idee îi reliefa deosebirea esențială dintre cele două realisme: medieval-renascentist, pe de o parte, și cel modern, pe de altă parte. E limpede că o operație de o asemenea anvergură nu putea fi slujită de o singură metodă, în sensul strict al cuvîntului și că era firesc să fie convocate mai multe asemenea metode. În contextul nostru interesează, însă, numai locul conferit celei stilistice și virtuțile pe care aceasta și le ilustrează prin opera în discuție.

De la început se cuvine să observăm că termenul de *stil* este întrebuințat de Auerbach în două sensuri diferite,

sensuri care nu se exclud, dar care totuși se diferențiază. E bine să surprindem și să reținem această diferențiere pentru că ea ne va îngădui să vedem mai clar ce înseamnă pentru Auerbach nivelul stilistic al unei opere literare. În prima accepție, Auerbach înțelege prin stil ceea ce se înțelege îndeobște în stilistica de orientare lingvistică: originalitatea organizării strict verbale a unui text. Și în acest sens el va vorbi de stilul cutărui autor urmărindu-i vocabularul, particularitățile de organizare sintactică, construcțiile caracteristice ş.a.m.d. Vom vedea mai tîrziu finalitatea acestei operații; deocamdată să reținem nivelul la care e definită această primă accepție.

Pentru a o formula pe cea de-a doua, e nevoie să ne reamintim de prima dintre ideile organizatoare ale cercetării lui Auerbach: realitatea se afirmă în literatură prin sfărîmarea teoriei antice a celor trei stiluri: *umil*, *mediu* și *înalt*. De îndată ce discuția începe să fie purtată în acești termeni, conceptul de stil își lărgește mult sfera. Apar acum coordonate care nu funcționau în prima accepție. Stilul nu se mai definește numai la nivelul comunicării propriu-zise, ci și la cel al obiectului comunicării și al perspectivei din care acesta este înfățișat. În celebra „roată a lui Vergiliu", care canoniza cele trei stiluri pornind de la cele trei zone ale creației vergiliene — georgicele, bucolicele și epopeea — stilurile erau caracterizate prin emblemele lor la toate nivelurile reprezentării: floră, faună, omul cu însemnele categoriei (rangului) sale sociale (bățul noduros al lui *agricola*, toiagul lui *pastor otiosus* și sceptrul (sabia) lui *dux*) [29]. La aceasta trebuie să adăugăm imediat o altă observație: cele trei stiluri se constituiau și prin categorii estetice la fel de hotărît disociate și repartizate: comicul grotesc — stilului umil, agreabilul facil și elegant — celui mediu, și sublimul — celui înalt. Stilul se definea deci pe aceste coordonate complexe. Auerbach, în demonstrația pe care urmărește să o facă în acord cu prima sa idee călăuzitoare, cel mai adesea se va folosi de termenul stil în acest sens larg și complex. Pentru că, după părerea lui, sfărîmarea doctrinei antice se face printr-un amestec al stilurilor. Dar amestecul nu putea fi urmărit decît prin criteriile antichității. Și Auerbach se

va folosi tocmai de acestea pentru a caracteriza fenomenul care-l interesa. Procedînd așa, el va ajunge să înțeleagă un anumit lucru prin realitate și, în funcție de aceasta, să definească într-un anumit mod realismul literar. Astfel realitatea înseamnă pentru el în primul rînd cotidianul, comunul, obișnuitul, istoricul cu toate dimensiunile sale. Această „realitate" nu era exclusă nici din „roata stilurilor", dar ea era rezervată stilului umil, comicului grotesc; ei îi era interzis accesul la stilul serios, grav, înalt, sublim. Or, lui Auerbach i se pare că realismul modern s-a constituit tocmai prin înfrîngerea acestei separări și prin ridicarea cotidianului la rangul sublimului. Amestecul se produce, prin urmare, între *niveluri diferite* ale stilurilor: *obiectul* unuia capătă *expresia* și *perspectiva* de considerare a celuilalt. Firul central al lucrării îl va constitui tocmai acest proces, cu înaintările și retragerile sale, prin care cele trei stiluri ajung să se amestece în sensul definit. De-a lungul cărții circulă ca un laitmotiv mărturisirea: „în lucrarea noastră urmărim imaginile vieții cotidiene prezentate serios, cu problemele ei umane și sociale, sau chiar cu conflictele ei tragice" [30]. Se înțelege atunci ușor de ce stilul va trebui să-și lărgească unghiul și să îmbrățișeze și dimensiunea „realității". Ne putem întreba acum: unde se produce contactul între cele două aspecte (sensuri) ale stilului? Evident că în textul ca atare; numai aici se va putea vedea, chiar de la nivelul expresiei, dacă este vorba de stilul umil, mijlociu sau înalt și tot aici, în text, se constituie și realitatea reflectată și se poate vedea dacă ea reprezintă sau nu cotidianul, obișnuitul, social-istoricul în datele sale comune.

Să încercăm o „schematizare" a procedurii generale a lui Auerbach pentru a vedea mai îndeaproape relevanța momentului stilistic. Am numi procedura lui metoda cercurilor concentrice din ce în ce mai largi. Totdeauna autorul nostru pornește de la un *fragment de text*. E greu de spus ce considerente îl conduc în această decupare. După mărturisirea lui, nu ar fi funcționat criterii riguroase: ar fi selectat texte pe care le-a cunoscut mai îndeaproape în activitatea anterioară, purtat de o vagă intenție de varietate. Se lasă a se înțelege că selecția a fost mai mult întîm-

plătoare. E aici prima suspiciune pe care o stîrnește metoda. Pentru că, de cele mai multe ori, avem impresia că fragmentul nu a fost ales la întîmplare, ci în lumina unei cunoașteri prealabile a funcționalității sale în întreg. (Nu-i mai puțin adevărat că această impresie ar putea să fie și rezultatul priceperii cu care fragmentul este făcut „să vorbească".) După amintirea pe scurt a împrejurimilor fragmentului, se trece — nu mereu — la considerarea organizării sale lingvistice. Apare așadar primul nivel al stilului. Prezintă vreo particularitate analiza lui Auerbach în acest moment? Am zice că ea se individualizează prin economia mijloacelor, atît la nivelul obiectului interogat, cît și la cel al discursului critic. El va lua în considerare numai datele generale ale organizării verbale a textului, fără o examinare sistematică, amănunțită, cu lupa, a tuturor fenomenelor de limbă; de cîteva ori va consemna valori de vocabular, dar de cele mai multe ori se va opri la aspectul sintactic-ritmic. Aici în special se exercită acuitatea observației sale. Organizarea sintactică e făcută elocventă cu foarte mare ingeniozitate; și subliniem, e făcută elocventă, adică nu se oprește la constatarea particularității de structură, ci-i formulează și semnificația. În organizarea sintactică sînt surprinse moduri de gîndire, de reprezentare a fenomenelor lumii și a relațiilor dintre ele, perspective de vizionare ș.a.m.d. Toate acestea, fără să încarce textul cu o terminologie lingvistică specioasă, ci folosindu-se de conceptele cele mai curente. Se asigură astfel o mare accesibilitate analizei și se sugerează că centrul de interes nu se află propriu-zis în ea, ci în perspectiva pe care ea o deschide. De la interpretarea fenomenelor sintagmatice-ritmice se trece ușor apoi la considerarea procedeelor de artă evidențiate de fragmentul ales: organizarea narațiunii, cadrul spațial și temporal, raporturile dintre narator și obiectul narațiunii sale, raporturile dintre narator și publicul (cititorul) implicat, modurile cum se constituie scena, tabloul, portretul ș.a.m.d. În felul acesta, după cum se observă, se introduce dimensiunea stilului în sensul larg al termenului, conceput ca „mod de reprezentare a realității". De la fragment, orizontul se lărgește și urmează o scurtă considerare a luminilor pe

care el le revarsă asupra întregului din care face parte, pentru a se opera apoi o nouă deschidere, la nivelul viziunii de ansamblu asupra lumii și omului, proprie autorului respectiv. Mișcarea nu s-a oprit, încă, pentru că asistăm la trasarea unui nou orizont, cel mai îndepărtat, în care ni se configurează momentul istorico-cultural în care se plasează și pe care-l *ilustrează* textul considerat. Pe tot parcursul, în momentele socotite necesare, se face apel, pentru comparare, la alte texte din aceeași epocă, din epoci anterioare sau din civilizații și culturi deosebite (rămîne memorabilă, în acest sens, excelenta paralelă între stilul homeric și cel biblic). Se poate bănui unde, pe acest drum, perspectivei stilistice i se alătură celelalte perspective: psihologică, sociologică, istorică, antropologică etc., pentru a-i prelua cîștigurile, a le confirma și apoi a le îmbogăți cu propriile lor achiziții. Măiestria lui Auerbach aici se manifestă, în această *ștafetă sui-generis a metodelor* prin intermediul căreia se realizează surprinzătoarele deschideri succesive de orizonturi și unde minusculul fapt de expresie capătă o relevanță uluitoare. Și după cum se poate bănui, această măiestrie nu poate fi cunoscută prin intermediul rezumatului pe care îl operăm aici. Ea poate fi urmărită, cu încîntarea pe care o produce, numai prin lectura cărții. Nici exemplele pe care le vom oferi în continuare nu vor înfățișa deplin bogăția de observații, planurile mari pe care se mișcă mintea lui Auerbach, relevanța coordonatelor pe care și le trasează. Totuși ele pot funcționa ca ilustrări ale „schemei" descrise mai sus. Iată *stilul homeric*. Auerbach pornește de la fragmentul din *Odiseea* în care bătrîna îngrijitoare Euricleia îl recunoaște, după o veche cicatrice, pe Ulise, revenit pe ascuns în Ithaca. Originalitatea fragmentului constă în faptul că în mijlocul întîmplării relatate se operează o întoarcere în trecut pentru a aminti împrejurările în care eroul dobîndise cicatricea. „Toate acestea, observă Auerbach, sînt povestite cu exactitate și pe îndelete. Cele două femei își exprimă sentimentele în vorbire directă, amănunțită, cursivă. Deși e vorba de sentimente, amestecate doar pe alocuri cu considerații foarte generale asupra soartei omenești, legătura sintactică dintre părți este cît se poate de clară; nici un

contur nu rămîne vag. S-a acordat spațiu și timp suficient pentru o descriere bine orînduită, uniformă și completă a obiectelor, a ajutorului dat lui Ulise, a gesturilor...; clar conturați, puternic și uniform luminați stau sau se mișcă oamenii și obiectele într-un spațiu care poate fi îmbrățișat cu vederea; și nu mai puțin clare, pe deplin exprimate și bine orînduite sînt sentimentele și gîndurile, chiar și în momentele patetice" [31]. Spre aceeași concluzie duce și analiza „retrospectivei" din mijlocul scenei. Astăzi sîntem obișnuiți ca o asemenea retrospectivă să deschidă o perspectivă în timp, să se înfățișeze ca o amintire a personajului și în felul acesta să se subiectivizeze ș.a.m.d. Nimic din toate acestea la Homer. Întîmplarea petrecută în trecut acaparează întregul interes, e povestită la fel de amănunțit ca o întîmplare actuală, se plasează tot într-un prim plan uniform luminat, nu sugerează nici o umbră, nici un fundal.

O dată observate aceste particularități, pe temeiul lor se face primul salt generalizator. Ele ar revela trăsătura definitorie, „impulsul fundamental al stilului homeric": reprezentarea fenomenelor „perfect rotunjite, palpabile și vizibile în toate părțile lor componente, precis determinate în ceea ce privește relațiile lor spațiale și temporale" [32]. De acum se poate vorbi de *stilul homeric*, pot fi aduse noi dovezi care să-i confirme particularitatea definitorie sesizată. E cercetat modul de înfățișare a proceselor interioare, călăuzit de același impuls de a nu lăsa nimic ascuns sau neexprimat; modul în care se exprimă personajele homerice chiar cînd sînt cotropite de pasiuni năvalnice, prezentarea artistică în genere. Și se poate da o descriere sintetizatoare: „Fenomenele particulare sînt puse peste tot cît mai limpede în legătură unele cu altele; un mare număr de conjuncții, adverbe, particule și alte elemente sintactice, toate bine conturate în ceea ce privește sensul lor și fin nuanțate, delimitează personajele, obiectele și evenimentele între ele, punîndu-le în același timp în contact fluid și continuu unele cu altele; asemenea fenomenelor izolate, ies la iveală într-o formulare desăvîrșită și relațiile lor de timp, de loc, de cauză, de scop, consecutive, comparative, concesive, antitetice și limitative, încît avem o neîntre-

ruptă, ritmică și vie curgere de fenomene, fără să găsim nicăieri vreo formă rămasă în stadiu fragmentar sau luminată doar pe jumătate, și nici vreo lacună, vreun hiat sau vreo privire aruncată asupra unor abisuri inexplorate. Și curgerea aceasta de fenomene se petrece în prim-plan, adică neîncetat într-un prezent local și temporal deplin" [33]. Și pentru ca aceste particularități să devină și mai evidente, Auerbach recurge la o inspirată comparație cu textul biblic, ieșit dintr-un alt „univers formal". Comparația însă nu se va limita să confirme cele observate pînă aici, ci va revela noi particularități, pe alte dimensiuni: modul de reprezentare a omului, a alcătuirii sale spirituale, a felului în care se constituie și se manifestă caracterul său; cercul personajelor și mișcarea politică; structura socială oglindită; reprezentarea istoriei ș.a.m.d. Concluzia cu care se încheie această comparație ne evidențiază încă o dată sensul larg în care Auerbach întrebuințează conceptul de stil și nivelurile variate la care îi urmărește notele constitutive: „Cele două stiluri reprezintă în opoziția lor tipuri fundamentale; pe de o parte zugrăvire conturată, reliefare uniformă, conexiune perfectă, exprimare liberă, structurare în prim-plan, univocitate, limitare în ceea ce privește dezvoltarea istorică și problematica umană; pe de altă parte evidențierea unor aspecte și lăsarea în umbră a altora, stil abrupt, sugerarea lucrurilor rămase neexprimate, fundalul, echivocul și necesitatea interpretării, pretenția istoricității universale, concepția despre devenirea istorică și aprofundarea problematicului" [34]. Un asemenea conspect pierde mult din frumusețea studiului, din dinamica lui vie, din dialectica subtilă a ideilor, din articularea treptată a argumentelor. Sperăm să fi sugerat, însă, cel puțin traiectoria imensă a mișcării lui Auerbach, care-și fixează rampa de lansare în solul stilistic, dar atinge constelații mult îndepărtate de acesta. Iată-l propunîndu-și să surprindă locul lui Saint-Simon în amplul proces de constituire a realismului modern. Va analiza pentru început organizarea gramaticală a două mici fragmente. Va observa cu această ocazie îngrămădirea dezordonată, repetițiile și abrevierile sintactice din fraza marelui memorialist francez. Totul la Saint-Simon pare

redactat sub presiunea irezistibilă a unui conținut supraîncărcat și cu graba febrilă de a-l surprinde în toată această complexă bogăție. Lipsei de organizare în planul expresiei i se găsește o corespondență în absența oricărei încercări de a armoniza conținuturile propozițiilor. „Nici nu-i trece prin gînd să-și organizeze materialul conform cu o concepție oarecare de ordine etică sau estetică, sau cu o idee anterioară despre ceea ce ține de frumos și de urît, de virtute sau de viciu, de trup sau de suflet. El azvîrle în propozițiile sale tot ceea ce îi vine în minte în legătură cu subiectul său, exact așa cum răsare, pe deplin încrezător că odată totul se va clarifica într-o imagine unitară" [35]. Dar „lipsa de armonicitate preexistentă" se repercutează și la alt nivel: modul de a concepe și înfățișa omul. Asistăm și aici la un valvîrtej de trăsături, fizice și morale, exterioare și interioare în care trăsătura exterioară are totdeauna valoare expresivă caracterologică iar ființa lăuntrică nu este niciodată sau numai foarte rar descrisă fără referire la aspectele exterioare. Și iată cum examenul pornit din unghiul și cu termenii stilisticii se rezolvă într-o largă perspectivă antropologică prin intermediul căreia este fixată noutatea esențială a viziunii lui Saint-Simon: „În ceea ce privește nivelul său stilistic Saint-Simon e un precursor al formelor moderne și foarte moderne de a concepe și de a prezenta viața. El surprinde pe oameni în ambianța lor zilnică, cu originea lor, relațiile lor multilaterale, averea lor, cu fiecare parte a corpului, cu gesturile sau cu inflexiunile glasului lor (...), cu speranțele și temerile lor; el prezintă foarte adesea ceea ce astăzi am numi ereditatea lor și chiar și aici aspectele corporale și spirituale deodată, observă cu extremă preciziune și fără să disprețuiască nimic trăsăturile specifice ale «milieu»-ului... Și toate acestea servesc pentru a prezenta *la condition de l'homme*" [36].

Aproape oricare dintre analizele lui Auerbach te ispitește s-o dai ca exemplu. Toate dovedesc o excepțională stăpînire a metodei pe care el o intitulează „interpretare de texte". Desigur că poate fi recunoscut aici „învățămîntul" unei întregi școli contemporane lui. Dar se lasă bănuită și o instrucție la școli mult mai vechi, la solida tra-

diţie a talmudismului şi la cea a criticii textelor sacre iniţiată spre sfîrşitul secolului al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea, cu semnificaţia revoluţionară pe care i-o consemna Paul Hazard în cunoscuta şi frumoasa lui lucrare [37]. Şi toate acestea beneficiind de o profundă cunoaştere a marilor curente de idei care au străbătut cultura şi civilizaţia Europei occidentale în ultimele două milenii. Vom opri însă aici prezentarea şi ilustrarea scrierii lui Auerbach.

Desigur că, în continuare, am putea supune discuţiei punctele nevralgice din concepţiile şi metodele acestor trei mari critici pe care i-am selectat pentru a urmări presupunerile principale ale criticii întemeiate pe stilul scriitorului. Operaţia a fost făcută de nenumărate ori şi rezervele au venit de obicei din două direcţii opuse: atît din partea celor ce doresc o precizie ştiinţifică actului critic, cît şi din partea criticii literare tradiţionale. S-a observat astfel că „cercul înţelegerii" pe care se întemeiază hermeneutica lui Spitzer ar fi de fapt un cerc tautologic; că intuiţia, căreia acelaşi Spitzer îi acordă atîta credit, face inutilă toată armătura metodologică pe care şi-a elaborat-o; că e îndoielnic că, practic, poate fi validată deplin procedura „ex unguae leonem"; şi, mai cu seamă, că e greu de primit modul cum îşi reprezintă el actul de expresie: relaţia dintre suflet şi cuvînt ar fi mult mai slabă şi mai indirectă decît afirmă postulatul său fundamental [38]. Lui Vianu i-a fost semnalat pericolul de a supraestima formele în dauna conţinuturilor. La Auerbach am consemnat mai înainte prima suspiciune, provocată de selectarea fragmentelor. Dar în afara acesteia apare alta, mai însemnată şi mai gravă. În ultimă instanţă, prin această tehnică a cercurilor concentrice cu circumferinţa din ce în ce mai largă, Auerbach dă o extindere aproape senzaţională organologiei lui Spitzer şi se apropie din nou de marile ambiţii ale lui Vossler, pe care Spitzer le apreciase ca premature. Pentru că fiecare etapă istoric-culturală e considerată de Auerbach ca un fel de organism unitar în care chiar cea mai mică celulă reflectă întregul.

Numai în virtutea acestei reprezentări se poate porni de la un fragment de cîteva fraze cu credința că în această picătură se oglindește un întreg cosmos. Or, după ce te-ai eliberat de prima seducție a textului, începi să bănuiești că trecerea de la un nivel la altul, de la un orizont la altul nu se face numai pe baza revelațiilor din nivelul inferior, ci și prin introducerea discretă a unor informații dobîndite în prealabil și pe alte căi decît cea urmată aici și acum. Textul, desigur, e făcut să vorbească. Dar vocile lui sînt amplificate cu surse de informații din afara textului propriu-zis. Operația se face aproape pe neobservate, dar, în ultimă instanță, e răspunzătoare pentru multe dintre considerațiile profunde din discursul critic.

Toate aceste rezerve sînt întemeiate. Li s-ar putea adăuga și altele. Să consemnăm însă că nici unul dintre criticii amintiți nu a avut pretenția elaborării și practicării unei metode infailibile. Toți au subliniat aspectele și zonele în care puterile ei sînt mai slabe sau marginile care-i sînt inerente. Nu se poate nega însă — și unele dintre exemplele anterioare o dovedesc — că din această perspectivă nu s-au obținut și rezultate demne de toată stima. Pe aceste rezultate se cuvine să ne întemeiem judecata. Or, ele ne arată că critica stilistică astfel orientată a sporit puterea noastră de înțelegere și explicitare a fenomenului literar. Desigur că nu a dezvăluit ultima taină a frumosului poetic și nici a scriitorilor considerați. „Monada" a mai cedat unul dintre șanțurile ei de apărare, dar fortăreața pare a-i fi rămas intactă. Nu e totuși un motiv de scepticism. Împreună cu Vianu vom spune că „existența misterului nu justifică indolențele rațiunii".

În afară de aceasta, se cuvine să remarcăm o altă virtute a criticii interesate de stilul scriitorului, virtute prin care ea se păstrează încă în actualitatea problematică a zilelor noastre. S-a putut aprecia la un moment dat că stilistica operează o întoarcere la criteriile criticii antice, critică „formalistă, judecînd operele nu după cuprinsul lor uman, ci după frumusețea formei și regularitatea structurii" (Vianu). Prin aceasta ea s-ar fi desprins de critica modernă post-renascentistă care, timp de patru secole, a fost călăuzită de un foarte pronunțat interes antropolo-

gic. Demn de consemnat aici e faptul că în timp ce formalismul antichităţii se integra unui umanism amplu şi luminos, formalismul modern tinde să participe la un antiumanism neliniştitor. S-a putut observa din paginile anterioare că, întemeiată pe conceptul de stil al scriitorului, critica nu a săvîrşit ruptura care se anunţa. Aceasta îi conferă statutul ambiguu pe care-l are în momentul de faţă. Pentru cei angajaţi pe drumul formalizării din ce în ce mai extinse, ataşamentul criticii stilistice la perspectiva psihologico-antropologică e interpretat ca un semn al anacronismului ei. Umaniştii, în schimb, îngrijoraţi de pericolele formalizării excesive, sînt înclinaţi să aprecieze acelaşi ataşament ca prea firav, ca insuficient de decis şi, prin aceasta, favorabil orientărilor cu semn opus. Desigur că e greu de dat un verdict într-o asemenea împrejurare. Totuşi se cuvine să observăm că interesul pentru individualitatea vie, originală şi irepetabilă, liberă în manifestările sale, cu drept de iniţiativă neîngrădit, străbate ca un fir roşu întreaga critică stilistică înfăţişată în paginile anterioare. Prin aceasta ea se află, de fapt, în spaţiul uneia dintre ideile cele mai scumpe umanismului. Şi poate că tot aici se află şi principala ei dimensiune pozitivă menită să-i păstreze actualitatea în contextul nostru cultural-ideologic.

Să mai adăugăm, în încheierea acestor consideraţii, că unele dintre perspectivele recente par a reconsidera funcţia autorului în spaţiul literaturii. Astfel, unele dintre propunerile de a aplica în cercetarea fenomenului literar schema actului de comunicare, dată, în principal, de lanţul emiţător-mesaj-receptor, reafirmă, într-un fel sau altul, rolul activ al scriitorului-emiţător în acest proces. Demne de toată atenţia sînt, în acelaşi sens, unele vederi elaborate în spaţiul psiholingvisticii care ne propun să urmărim stilul artistic luînd în consideraţie toţi cei trei factori ai actului de comunicare artistică, în special la nivelul multiplelor interrelaţii care se instituie între ei [39].

Alături de *stilul scriitorului*, în stilistică se lucrează şi cu conceptul de *stil al operei*. Se înţelege că de-abia aici

se dă satisfacție deplină îndemnului de a face din operă unicul obiect al examenului estetic. Din această perspectivă se formulează și principalele rezerve față de autorii considerați pînă acum. Un Wolfgang Kayser, de exemplu, nu validează studiile lui Vossler, Croce, Spitzer ș.a., apreciind că pentru toți aceștia „stilul" înseamnă expresie, sistem expresiv al vieții psihice interioare, și se referă permanent, din această cauză, la „substratul" extraartistic al caracterului omenesc — atît colectiv, cît și personal. Prin aceasta, după părerea lui Kayser, opera literară, ca obiect propriu al cercetării, trece pe al doilea plan, adică apare numai ca semn sau ilustrație a altceva, arătîndu-și doar unele dintre trăsăturile sale. De aceea, Kayser fixează ca obiect real al investigației numai *stilul operei*, prin care înțelege — fapt demn de reținut — structura integrală a acesteia, orientată strict asupra sa [40]. Mai elocvente încă sînt ezitările sau evoluțiile chiar ale celor care au practicat o critică întemeiată pe conceptul de stil al scriitorului. Astfel, de la L. Spitzer ne-a rămas mărturisirea că în ultima parte a vieții sale s-a încredințat unei tendințe diferite de cea care îl condusese pînă atunci, și anume tendinței „de a aplica artei literare o metodă structurală care caută să definească unitatea operei fără a recurge la personalitatea autorului" [41]. La noi, Vianu, propunînd o definiție filozofică a operei, ajunge să înfrunte cu luciditate, dar și cu dificultate, aceeași problemă. Și lui îi apărea cu evidență incontestabilă dimensiunea de „structură autonomă" a operei, dar în același timp el nu putea renunța, ca Spitzer, la dimensiunea ei expresivă. Încerca, de aceea, să armonizeze aceste două perspective într-o viziune unitară superioară, dar gestul lui rămînea mai mult semnul unei aspirații, pentru că nu afla de fapt punctul din care cele două dimensiuni să-și neutralizeze eterogenia [42].

În aceste împrejurări stilul operei a trecut pe primul plan. După cum am văzut, uneori el capătă un sens integrator, numind structura de ansamblu a operei. De cele mai multe ori, însă, ca și stilul scriitorului, e definit, în principal, la nivelul mijloacelor de expresie verbală. Dar apar acum date noi. În primul rînd se modifică noțiunea

însăşi de *stil*. Prin părăsirea *agentului* în jurul căruia cristalizau particularităţile de limbă, devenind chiar prin această cristalizare *stil*, adică un sistem expresiv propriu-zis, vechiul termen îşi pierde coordonata esenţială. S-a ajuns astfel ca prin stilul unei opere să se înţeleagă, de cele mai multe ori, ansamblul mijloacelor de expresie verbală funcţionalizate de opera respectivă. Obiectul cercetării se va modifica şi el. Pentru noul punct de vedere, limba generală, comună, este socotită *material* al operei. Cercetării stilistice îi va reveni sarcina să stabilească modul cum acest *material* devine *formă* şi în ce constă originalitatea acesteia din urmă. De aici încolo, însă, stilistica operei se divide în două proceduri diferite care implică, de fapt, tot atîtea înţelegeri deosebite ale operei literare.

Prima dintre ele, susţinută şi reprezentată în special de stilisticieni de obedienţă lingvistică, se păstrează cu stricteţe în cadrul relaţiei *material-formă*. Drept urmare, ea este înclinată să privească opera numai prin prisma modului în care aceasta selectează şi organizează semnele lingvistice, deci numai sub aspectul ei de mesaj, în sensul în care teoria comunicaţiei îl dă acestui termen. Altfel spus, orizontul ei se circumscrie procedeelor particulare de codare, proprii unei opere determinate. Şi s-a avansat ideea că stilul ar consta tocmai în anumite procedee de codare, a căror principală funcţie ar fi să limiteze libertăţile decodării, să orienteze atenţia spre organizarea textului în sine, a textului în calitatea lui de mesaj, în sensul definit mai înainte [43].

A doua orientare, la opoziţia anterioară material-formă, mai adaugă un termen: *conţinut*. Opera continuă să fie considerată sub aspectul său de informare a unui material, dar prin intermediul şi în slujba unui conţinut. Modul în care este explicitată această ultimă relaţie, cea dintre formă şi conţinut, se nuanţează în chipuri multiple. Uneori ea este discutată în termenii unei vechi estetici, ce-i drept curăţaţi de implicaţiile lor metafizice. Astfel, stilul unei opere este definit drept forma externă corespunzătoare unei forme interne, formă externă ce capătă relevanţă şi-şi îndreptăţeşte studierea numai în cadrul acestei relaţii, numai în măsura în care dă expresie formei

interne și contribuie astfel la cuprinderea ei. Alteori, definițiile care urmăresc reliefarea dimensiunii stilistice a operei apelează la alți termeni, dar în esență spun același lucru. Aminteam mai înainte definiția de la care pornea T. Vianu în *Arta prozatorilor români* [44]. Se poate observa cum, în cadrul acestei reprezentări, nivelul stilistic al operei este înțeles în strînsele sale relații cu celelalte dimensiuni, în special cu motivul operei și cu atitudinea sufletească și ideologică din care acesta este îmbrățișat. Iată acum o altă definiție, care provine dintr-un alt spațiu geografic și valorifică elaborări de cu totul altă natură, dar care, din punctul de vedere care ne interesează aici, se aseamănă îndeaproape cu cea a lui Vianu: „Viziune a lumii, născută dintr-o aspirație profundă și irezistibilă, modelată de o imaginație formală sau materială, opera literară nu este cu adevărat structură decît în măsura în care *un sistem verbal coerent coincide în mod savant și cît mai armonios posibil cu substanța și forma viziunii tematice*“ [45].

Apare limpede cum forma, în aceste ultime cazuri, contractează relații în două direcții: cu materialul din care crește și cu conținutul pe care-l exteriorizează. Deosebirea dintre cele două orientări mai poate fi descrisă și altfel. Dacă aplicăm distincția dintre informație și semnificație în sensul în care o propune M. Dufrenne în lucrarea sa *Poeticul*, putem spune că prima direcție consideră stilul operei numai ca informație, cea de-a doua ca informație și semnificație în același timp. Aceste moduri deosebite de reprezentare a operei atrag diferențieri pronunțate și în modul de a concepe finalitatea și puterea analizei stilistice.

În prima orientare, stilisticianul e ținut în marginile actului descriptiv și îndemnat să-și refuze gestul apreciativ. El doar va constata elementele relevante ale structurii verbale, va urmări relațiile pe care acestea le întrețin, va descrie opera la acest nivel. Dacă faptele observate sînt potrivite din punct de vedere estetic, dacă ele slujesc sau nu eficient conținutului, dacă structura realizată e o armonie sau o monstruozitate [46], el nu se va întreba. Această limită primește motivări diferite. Dintr-un punct de vedere, ea ar fi impusă de regimul științific pe care-l

reclamă analiza lingvistică. În momentul în care s-ar trece la aprecieri, ar fi depășită zona cercetării pozitive, obiective, proprie omului de știință și s-ar pătrunde pe terenul accidentat al subiectivității impresioniste. Stilisticianul e îndemnat să nu-și îngăduie decît certitudini: constatarea, judecata de existență. Adevărul numai aici pare să poată fi stabilit; ceea ce ar însemna că, de cele mai multe ori, adevărul operei s-ar reduce la această dimensiune. Se poate bănui că în acest punct se produce o nouă apropiere a criticii stilistice de neopozitivismul contemporan, apropiere care, așa cum spuneam în primele pagini, generează rezerve și discuții. Dintr-un alt punct de vedere, analiza stilistică ar fi nevoită să se oprească la marginile conținutului nu pentru că și-ar trăda statutul, ci pur și simplu pentru că puterile ei ar înceta aici. Chiar dacă ar vrea să înfrîngă această limită, n-ar avea instrumentele necesare pentru a explora și cealaltă față a operei, față a cărei existență însă o recunoaște. Iată o declarație fără echivoc în această privință: „Stilistica literaturii artistice — fundamentată lingvistic — studiază stilul ca sistem interior integrat și unitar de elemente structurale interdependente, aflîndu-se între ele în diverse forme de legături, corelații și interacțiuni. Dar ea nu este în stare, în virtutea mijloacelor, metodelor și problemelor sale, să ducă la înțelegerea și clarificarea operei verbal-artistice ca întrupare a unui sens unitar, a unei «intenții» a autorului. Problemele intenției autorului, ale tendințelor de idei aflate în opera literară, ale tematicii sale, ale legăturii subiectului și imaginilor personajelor cu realitatea și cu concepția despre lume a scriitorului, întrebarea despre locul unei opere literare date în contextul general al literaturii contemporane ei, al atitudinii autorului însuși față de realitatea reprodusă și transfigurată artistic și multe alte asemenea probleme sînt legate de noțiunea teoretico-artistică (și deci și teoretico-literară) a stilului și constituie obiectul de studiu al stilisticii teoretico-literare, ca și al poeticii" [47].

A doua orientare, care se întemeiază pe corespondența dintre forma internă și cea externă, acordă și ea o atenție deosebită descrierii amănunțite a materialului verbal și

organizării sale în operă, dar, tocmai pentru că e interesată de modul și gradul în care se realizează această corespondență, nu-și mai refuză judecata de valoare. Prin aceasta ea este mult mai apropiată de critica literară propriu-zisă și de fapt reprezintă modalitatea față de care aceasta din urmă s-a arătat mai receptivă. Să ilustrăm această poziție prin cîteva elemente ale concepției și metodei unui alt stilistician de prestigiu, *Dámaso Alonso* [48]. Punctul de pornire al concepției lui D. Alonso, formulat cu claritate și insistență, se află în definirea operei poetice ca *semn*. Semnul e conceput în termenii lui F. de Saussure — semnificant și semnificat — dar serios amendați. Între altele, se observă că, în semnul poetic, semnificant poate fi o silabă, o consoană, un accent, o variație de ton, un vers, o strofă, o poezie. O silabă dintr-un vers și întreaga *Divina Commedia* pot fi considerate ca semnificanți. Esențialul operei poetice se află în legăturile care se instaurează, în cadrul ei, între semnificant și semnificat. Aici se constituie unicitatea ei. Și, după părerea lui Alonso, ținta oricărei cercetări literare e cuprinderea acestei unicități, pentru că opera poetică nu trăiește decît ca fenomen unic, irepetabil. Investigația care ar scăpa din obiectiv această țintă s-ar rătăci sau ar intra sub semnul erorii estetice. În felul acesta, D. Alonso poate pune semnul egalității între termeni care în alte contexte sînt sensibil diferiți: operă=semn=formă=stil. Dar să-i dăm cuvîntul: „«Forma» nu interesează nici numai semnificantul, nici numai semnificatul, ci relația lor. Pe planul creației literare, deci, conceptul de formă corespunde celui saussurian de «semn» lingvistic“ [49]. Dar dacă „forma“ privește relația celor două laturi, ea poate fi considerată din două perspective deosebite: „forma externă“ și „forma internă“. Iată-le în definiția originală a lui Alonso: „Prin *formă externă* înțelegem relația dintre semnificant și semnificat în perspectiva care merge de la primul la al doilea. Aceleiași relații, dar din perspectiva inversă (de la semnificat la semnificant) îi dăm numele de *formă internă*“ [50]. Studiile de stilistică, observă Alonso în continuare, se ocupă de obicei cu cercetarea „formei externe“, mult mai ușoară, pentru că în ea se pornește de la realitatea fone-

tică concretă. Mult mai dificile sînt, în schimb, studiile conduse din perspectiva „formei interne". Sarcina stilisticii este formulată cu decizie inflexibilă: „Tocmai această legătură, exactă, riguroasă, crud de concretă, între semnificant și semnificat, chiar semnul, forma literară, opera e unicul obiect al stilisticii. Nu va fi stilistică aceea care nu va conduce la acest punct, în mod exact delimitat" [51]. Se observă ce semnificație capătă în acest context *stilul* și ce realitate literară este chemat să identifice. Nu ne va mai surprinde atunci decît la prima vedere o afirmație de tipul „Stilul este unica realitate literară" [52], pentru că imediat vom observa că stilul „este «opera» literară, adică, în terminologia noastră, «semnul»... misteriosul «fenomen» în care semnificat și semnificant se logodesc..." [53]. Și tot așa, dacă reținem acest cuprins cu care este învestit conceptul de stil, nu mai pare chiar atît de extravagantă, cum a apărut unor comentatori, afirmația: „stilistica este unica știință posibilă a literaturii" [54]. Pentru că, încă o dată, stilul nu mai circumscrie doar forma (în sensul ei tradițional), ci vrea să cuprindă miracolul prin care un conținut spiritual și o formă lingvistică materială se constituie în ființa unică a operei poetice. Nu putem urmări aici toate aspectele originalei concepții elaborate cu vigoare și patos de ilustrul om de cultură spaniol și nici pletora de consecințe, în multiple planuri, ce decurg din ea. Nu vom încerca nici să rezumăm vreunul dintre studiile sale de stilistică consacrate unor mari poeți din secolul de aur spaniol. Ne vom mulțumi doar să reproducem ceva mai detaliat un model abstract, elaborat chiar de el, cu privire la modul cum se cuvine reprezentată această relație fundamentală din constituția „semnului poetic", cea dintre semnificant și semnificat, și cu privire la modalitatea în care ea ar urma să fie investigată. „Semnificantul și semnificatul, scrie D. Alonso, sînt două complexe din *n* elemente, legate, element cu element, component cu component, în *n* perechi. Dacă indicăm cu A un semnificant (ale cărui elemente componente sînt a_1, a_2, a_3...a_n) și cu B semnificatul corespunzător (ale cărui elemente componente sînt

b_1, b_2, b_3...b_n) nexul total A—B presupune totdeauna existența unei serii de nexuri ordonate de elemente:

$$\begin{array}{ccccc} A = a_1, & a_2, & a_3 & \ldots & a_n \\ | \quad | & | & | & & | \\ B = b_1, & b_2, & b_3 & \ldots & b_n \end{array}$$

Noi înșine sîntem o speță de instrument înregistrator, sensibil și foarte complicat, al semnificantului și amprenta lui care se imprimă în noi, intuitiv, este tocmai semnificatul. Un element fonic (un fonem sau un mic grup de foneme), de exemplu a_7, suscită în noi o intuiție b_7. Dar ar fi o idee prea simplă și falsă să ne imaginăm relația între semnificantul și semnificatul poetic ca o serie de perechi independente. Este, dimpotrivă, evident că asemenea perechi sînt interdependente și aceasta e chiar legea fundamentală a poeziei, consecința imediată a caracterului ei temporal: fiecare dintre aceste perechi simte prezența celorlalte, îndeosebi a celor învecinate, dar, prin lanțul succesiv, și a tuturor celorlalte. Există apoi, dincolo de aceste relații verticale (care leagă membri de exponenți egali), o rețea intricată de relații orizontale (care leagă între ele diferite perechi, de exponenți diferiți). De exemplu, legătura $a_7 - b_7$ nu are valoare independentă, ci e condiționată de nexurile $a_6 - b_6$, $a_8 - b_8$, $a_5 - b_5$, $a_9 - b_9$ etc., într-o încatenare neîntreruptă, pentru că fiecare dintre aceste perechi este la rîndul ei condiționată de alte perechi mereu mai îndepărtate de $a_7 - b_7$. Tocmai aceste serii de nexuri verticale și orizontale constituie poezia ca organism; ele închid, în ultimă instanță, misterul impenetrabil al formei poetice..."[55].

Desigur că această viziune poate genera discuții. E greu de primit, de exemplu, această relație biunivocă între elementele semnificantului și cele ale semnificatului. Adesea s-a observat că originalitatea discursului poetic se află tocmai în depășirea biunivocității, în faptul că unui semnificant îi corespunde o pletoră de semnificați, un semnificat multiplu, prin care se realizează amplul halo sugestiv propriu poeziei. Se mai pot adăuga și alte rezerve. Să considerăm, însă, poziția lui D. Alonso dintr-un punct de vedere mai general, menit să-l așeze în contextul mai larg

care ne interesează aici. În acest sens, se cuvine să observăm, în primul rînd, că prin modul cum își reprezintă opera, D. Alonso înțelege întregul nivel al expresiei ca activ în plan funcțional. El formulează chiar explicit ideea că nu există nimic în operă care să nu contribuie la organizarea și funcționarea întregului. În felul acesta el depășește o limită care a fost adesea reproșată stilisticii întemeiate pe conceptul de *abatere*, limită căreia R. Wellek, printre alții, îi dă următoarea formulare: „Pericolul stilisticii lingvistice este concentrarea ei asupra distorsiunilor și devierilor de la norma lingvistică. Primim un fel de contragramatică, o știință a abaterilor. Stilistica normală este abandonată gramaticienilor și stilistica deviațională este rezervată cercetătorului literaturii. Dar, adesea, cele mai comune, mai normale elemente lingvistice sînt constituienți ai structurii literare. O stilistică literară trebuie să se concentreze asupra scopului estetic al oricărui procedeu lingvistic, a modului în care el servește totalitatea, și să se ferească de atomism și izolare, care sînt capcana unei bune părți din analiza stilistică" [56]. Viziunea lui D. Alonso pare a fi ieșit de sub incidența acestui reproș și pare a fi dat curs *avant la lettre* imperativului formulat de Wellek. Dar criticul spaniol își dă seama că în felul acesta apare o nouă și uriașă dificultate: infinitatea faptelor care pot fi observate. Această infinitate ar paraliza analiza. Și pentru a depăși și acest nou impas, Alonso apelează la forța care îl scoate din toate dificultățile teoretice și practice și care devine, așa cum adesea s-a observat, protagonistul concepției sale: intuiția. Ea va fi aceea care va deschide o perspectivă asupra operei și în lumina ei se va putea opera o selecție a faptelor de cercetat, se va lămuri „direcția studiului mai fertil în rezultate". Din multe puncte de vedere e îndoielnic că aflăm aici o rezolvare în acord cu obiectivele pe care și le fixase stilistica. Apelul la intuiție pune sub semnul întrebării utilitatea întregului eșafodaj metodologic schițat mai înainte. Într-un anumit sens, metoda stilistică a vrut să elibereze studiul literar tocmai de jocul capricios al intuiției. A trebuit, însă, ca, în cele din urmă, să se mulțumească doar cu producerea probelor pentru întemeierea ei. Dar

chiar și această operație e amenințată de rea-credință pentru că, vedem acum, probele însele vor fi numai cele selectate de intuiție! În orice caz, D. Alonso nu vede o altă ieșire: „Un lucru e cert: numai intuiția poate sugera, în fața unui text de poezie, care este perspectiva mai fructuoasă pentru cercetarea stilistică" [57]. Și poate să adauge, spre dezamăgirea totală a celor care caută metoda universală: „pentru orice poezie, pentru orice poet e necesară o cale de acces particulară" [58]. În ciuda acestei soluții care ne readuce la dificultatea din care a apărut critica stilistică însăși, se poate consemna, ca o a doua observație generală, că asistăm, prin Alonso, la o organizare mai riguroasă a analizei stilistice. Modelul pe care l-am reprodus mai sus instituie o sistematizare a analizei care anunță îndeaproape viitoarea metodă structuralistă. Odată cu aceasta, el face să apară și problema delicată a raporturilor dintre stilistică și structuralism: evidențiază că, atîta vreme cît se aplică nivelului verbal al operei, metoda structuralistă preia de la stilistică principalele categorii de fapte pe care le consideră; dar, datorită acestui aspect de continuitate, devine greu de trasat o linie de demarcație între cele două momente și mai greu încă de răspuns la o întrebare ce nu poate fi evitată: stilistica reprezintă o perspectivă care și-a epuizat posibilitățile și care, de aceea, a trebuit să cedeze primul plan cercetării structuraliste, încheindu-și existența, sau ea a intrat într-o nouă fază care ar putea fi numită *stilistica structuralistă?* Nu sîntem în măsură să dăm un răspuns aici dar confruntarea cu capitolul din prezentul volum, consacrat metodei structurale, poate sugera direcția unei soluții.

În sfîrșit, ca o a treia observație generală, să reținem că viziunea lui D. Alonso asupra operei și stilisticii pune clar în lumină deosebirea dintre cele două orientări din stilistica operei, pe care le consemnam mai înainte. După cum s-a văzut, D. Alonso lucrează cu perechi de elemente de tipul $a_3 - b_3$, $a_7 - b_7$ etc. păstrînd astfel, permanent în orizontul cercetării dimensiunea semnificatului *(B)*, a cuprinsului spiritual al operei. Orientarea cealaltă e înclinată să urmărească numai (sau în primul rînd) organizarea semnificantului, să se păstreze deci la nivelul

multiplelor interrelaţii şi ierarhizări dintre elementele componente ale lui *A*. De aceea spuneam că perspectiva la care participă şi D. Alonso e mai apropiată de critica literară propriu-zisă şi, în multe privinţe, mai adecvată naturii operei literare. Dar şi această poziţie e străbătută de o contradicţie gravă a cărei reliefare ne va îngădui să surprindem şi să formulăm *condiţia criticii stilistice în ansamblul său*. Aşa cum observam, ea este preocupată în cel mai înalt grad de cuprinsul spiritual al operei. Dar fiind, totuşi, prea încrezătoare în puterea de expresie a nivelului stilistic şi dorind să rămînă consecventă în a nu părăsi opera, critica stilistică astfel orientată îşi închipuie că poate cuprinde întregul conţinut al operei numai prin analiza formal-stilistică. Stilul e socotit de ea singura cale autentică de acces la cuprinsul operei. El ar oferi singura dimensiune certă, materială, palpabilă a operei şi care poate constitui cu adevărat un obiect de studiu. Restul e fugar, alunecos, fluid, greu de sesizat. Numai nivelul stilistic ar putea asigura instaurarea unei cunoaşteri calitative şi chiar cantitative a operei. Or, ideea ne apare îndoielnică. Cele mai izbutite analize stilistice realizate pînă acum şi datorate lui Spitzer, Auerbach, Alonso, Vianu ne arată că critica stilistică, fără să fie lipsită de puteri, aşa cum crede Vinogradov, pentru a atinge conţinutul operei literare, e departe de a-l configura în toată adîncimea şi complexitatea lui. De fiecare dată simţim că e nevoie să fie considerate şi alte determinări ale operei pentru a-i sesiza cele mai profunde şi nuanţate tendinţe [59]. Întîmpinăm cu bucurie dimensiunea luminată de critica stilistică, recunoaştem în ea un obiectiv care n-ar fi putut fi relevat cu atîta pregnanţă de o altă abordare, dar în acelaşi timp simţim lămurit că descoperirea ei se plasează într-un spaţiu mai vast spre a cărui cucerire duc alte căi. De aceea, nu vom putea primi absolutizarea modului stilistic în considerarea operei literare. Dar nu vom putea subscrie în întregime nici la declaraţia lui Vinogradov. În dorinţa lui de a evita apologia stilisticii întîlnită la alţi confraţi şi de a-i specifica acesteia orizontul el o face într-un astfel de mod, încît alterează, aproape pe neobservate şi împotriva voinţei lui, unitatea dialectică

a operei: pentru că e greu să concepem, așa cum de fapt ne propune Vinogradov, studiul unui nivel formal care nu s-ar reprezenta decît pe sine, fără vreo posibilitate de a lumina ceva și din interioritatea operei. Examinarea structurii verbale ne va revela, desigur, frumuseți proprii acesteia, dar, oprită aici, ar fi de o foarte redusă utilitate. Ea devine cu adevărat rodnică numai cînd dezvăluie ceva din organizarea internă a operei și contribuie la formularea semnificației de ansamblu a acesteia. De aceea ni se pare potrivit să încheiem acest comentariu cu o mărturisire extrem de semnificativă venită din partea altui critic ilustru din spațiul stilisticii, Amado Alonso. Desigur că apelul la un asemenea citat sună ca un argument de autoritate, dar... sună bine! „Stilistica, scria A. Alonso, studiază întregul sistem expresiv în funcționarea sa, și dacă o stilistică ce nu se ocupă de aspectul lingvistic e incompletă, o stilistică ce vrea să-și atingă scopul ocupîndu-se numai de acest aspect e de-a dreptul inadmisibilă, pentru că forma lingvistică a unei opere sau a unui autor nu are semnificație decît prin relația sa cu întreaga construcție și cu jocul calitativ al conținuturilor ei“ [60].

Cîteva concluzii. 1. Critica stilistică se înscrie în efortul de înnoire generală a criticii literare din secolul nostru. Ea focalizează interesul la nivelul dimensiunii lingvistice a operei. Într-o primă mișcare, opera e privită ca termen al unei relații în cadrul căreia originalitățile sale formal-stilistice sînt socotite expresie a originalităților de gîndire și simțire ale personalității autorului. Aici se constituie și se afirmă critica întemeiată pe conceptul de *stil al scriitorului*. Într-o a doua mișcare, opera e considerată în autonomia ei, fie ca organizare strict verbală, fie ca organizare verbală corespunzătoare unui cuprins spiritual. Aici se constituie și funcționează conceptul de *stil al operei*. Deosebirea dintre cele două momente este foarte importantă și face ca ele să tindă a se atașa unor ideologii diferite și, de la un anumit punct, chiar ostile. Cu toate acestea, ele participă la o aceeași orientare critică prin importanța acordată condiției verbale a operei literare și

prin interesul permanent arătat, prin această prismă, fenomenului individualității.

2. După cum s-a observat, și într-un caz și în celălalt, conceptul operatoriu central este cel de *stil*. Ne putem întreba, încă o dată, acum, după ce am văzut cum s-a lucrat cu el, ce categorii de fapte ar intra în sfera lui. După cum s-a putut constata, faptul de stil este definit, în primul rînd, ca fapt de limbă (ca fapt verbal). De aceea, orientării critice despre care discutăm, unii autori i-au putut spune critică lingvistică. Dar același examen pe care l-am efectuat ne-a arătat că, din perspectiva criticii, de foarte multe ori stilul dobîndește și o dimensiune extralingvistică. Atît la nivelul scriitorului, cît și la cel al operei, stilul s-ar constitui pe latura verbală dar și pe dimensiuni care nu mai sînt de natură verbală propriu-zisă. Dacă am prelua conceptul de semn poetic de la Damaso Alonso, semn alcătuit din semnificant și semnificat, și l-am aplica într-un sens puțin diferit de cel în care el îl propune, am putea constata că ceea ce am văzut că este îndeobște numit *stil* se manifestă în principal la nivelul semnificantului. Dar în opera literară semnificantul nu se reduce la dimensiunea lingvistică. Am putea spune că tot aici se așază și alte elemente ale operei care nu mai sînt însă de natură lingvistică: acțiunile, personajele, organizarea cadrului spațial și a celui temporal, multiplele raporturi dintre scriitor, narator și celelalte personaje, unghiurile narațiunii ș.a.m.d. se integrează și ele, alături de valorile de limbă, în structura semnificantului, trimițînd la sau generînd împreună un semnificat global. Or, așa cum s-a văzut din unele exemple preluate din Spitzer, Auerbach, Vianu, multe dintre particularitățile care configurează stilul scriitorului sau stilul operei se constituie și se manifestă pe această latură a semnificantului literar. Desigur că nimic în opera literară nu există în afara cuvîntului și au avut dreptate cei care au spus că în literatură lumea devine cuvînt. Dar trebuie văzut și reversul: din cuvînt se înalță din nou o lume, care, deși creată prin cuvînt, e ceva mai mult decît acesta și se cere considerată cu alte instrumente decît cele strict lingvistice. Lărgind astfel sfera noțiunii de stil îi îmbogățim semnificația artistică și-i sporim capacitățile

de manifestare a cuprinsului operei. Totodată dăm explicație faptului că adesea vorbim despre stilul unui scriitor fără să fi avut posibilitatea să-i citim opera în original. Desigur că în asemenea cazuri ne referim în primul rînd (și de cele mai multe ori numai) la nivelul extralingvistic al stilului [61].

3. Tot aici, în final, ne putem reprezenta mai bine relațiile dintre *critica stilistică* și *stilistică* sau *stilistica literară*. Stilistica acoperă o zonă mult mai largă decît cea care ne-a interesat pe noi și chiar dacă am restrînge-o la sfera manifestărilor de limbă ar trebui considerată, în primul rînd, ca disciplină lingvistică. *Stilistica literară* este un termen care a stîrnit aprinse discuții. Dacă se acceptă că stilistica este o disciplină lingvistică, prezența determinativului *literară* naște problema raporturilor dintre stilistică și stilistica literară: sînt raporturi de incluziune, de intersecție sau de incomparabilitate? Mulți afirmă că între ele există un raport de incluziune: stilistica literară ar face parte din stilistică. În acest caz, determinativul *literară* devine suspect, pentru că el poate fi înțeles ca opus lui lingvistic și în felul acesta poate duce la ideea unei stilistici non-lingvistice, ceea ce ar fi o contradicție în termen, de tipul *cerc pătrat* sau *fier de lemn* [62]. Se propune a se vorbi de stilistică pur și simplu, fără a-i mai adăuga vreun determinativ. Fenomenul specific al expresiei literare este asimilat fenomenului general al expresiei verbale și se poate ajunge astfel la o concluzie de felul celei a lui G. Devoto, amintită în cuprinsul prezentării de față [63]. În aceste condiții, reacția nu a întîrziat să apară. Într-o formă mai moderată, ea afirmă un raport de intersecție între cele două stilistici, raport care se explicitează însă, în chipuri variate: pe de o parte, el se prezintă mai mult ca intersecție a unor perspective deosebite aplicate aceluiași corpus de fapte: se acceptă ideea că stilistica lingvistică și studiul literar se pot întîlni în investigarea aceluiași cîmp, dar se afirmă în același timp că unghiul și finalitatea acestei investigații diferă radical; pe de altă parte, el e înțeles ca un raport de intersecție propriu-zisă: două domenii deosebite își suprapun o parte a sferelor lor. Din acest punct de vedere, stilistica

literară ar stăpîni o parte a zonei investigate de ea împreună cu stilistica lingvistică, dar ar avea și un domeniu care ar ieși de sub unghiul lingvistic propriu-zis. În forma sa mai radicală, reacția afirmă disocierea netă a stilisticii literare de stilistica lingvistică, incompetența acesteia din urmă în a se pronunța asupra fenomenului literar-artistic. Indiferent pe care dintre aceste planuri ne-am fi așezat, se vede că nu am fi răspuns interesului care ne-a călăuzit în prezentarea de față. Toate cele trei cercetări se plasează într-o perspectivă mai mult generalizatoare, decît individualizatoare; sînt preocupate să definească fenomenul literar luat în ansamblu și nu să considere cutare sau cutare operă, cutare sau cutare scriitor; de aceea ele sînt mai apropiate de disciplinele teoretice, de retorică, de poetică, de teoria literaturii, decît de critica literară. Primele două soluții au drept țintă, în fond, să stabilească sistemul de particularități lingvistice, de mijloace de expresie verbală pe care le exploatează sau le dezvoltă literatura, fie pentru a le trece în rîndul posibilităților generale ale limbii (soluția incluziunii), fie pentru a le socoti drept mărci, indicii ale literarului (soluția intersecției). Dar toate aceste mijloace de expresie verbală pe care stilistica le-ar înregistra, le-ar descrie și clasifica, încă n-ar fi literatură sau, dacă poate fi spus astfel, ar fi *literatura*, dar încă nu *literatură*, ar fi forme goale, potențialități care urmează să se actualizeze într-un discurs concret, într-o operă determinată, individuală. Numai aici ele se încarcă cu un cuprins concret, determinat și intră într-o organizare în cadrul căreia dobîndesc funcții precise. Or, pe noi ne-a interesat analiza tocmai a unor asemenea opere concrete, individuale, originale, considerarea unor texte luate în concretețea cuprinsului și organizării lor. De aceea am optat pentru termenul *critică*. Din ceea ce am prezentat, nu s-a luminat un raport anume între critica stilistică și stilistică (deși unii autori, precum Alonso sau Vianu, îl explicitează). Se poate însă afirma, în mare, că între ele funcționează raportul general dintre teoretic și aplicativ, dintre poetică și critica literară, dintre estetică și critica de artă. Stilistica oferă metalimbajul, categoriile, *universalia* cu ajutorul cărora critica stilistică descrie,

caracterizează, „prinde" stilul individual; stilistica operează la nivelul „langue", critica stilistică la nivelul „parole".

4. Reprezentîndu-ne astfel lucrurile, putem deduce de aici că s-a elaborat (sau poate fi elaborată) o tehnică de analiză literară care s-ar putea numi *metoda stilistică?* Ori de cîte ori vine vorba despre metodă în critica literară, se deschide spațiul unor ample dezbateri. De obicei ele sînt declanșate nu atît de ideea de metodă ca atare, cît de puterile cu care aceasta se tinde a fi învestită. În chip paradoxal, metoda în critică e invocată deseori în numele unui larg democratism intelectual: ea ar fi menită să șteargă granița ofensatoare dintre cei chemați și cei nechemați, dintre cei ce-și afirmă un dar intuitiv special și cei ce nu-și pot recunoaște o asemenea zestre; se vrea ca metoda să deschidă oricui accesul spre frumusețea poetică-literară, să facă, în ultimă instanță, din oricine dorește acest lucru un critic literar. Or, după cum se vede, metoda este înzestrată aici cu veleități chiar mai mari decît are la ea acasă, adică în spațiul științific. După cum bine se știe, orice știință are metoda (metodele) sa care trebuie neapărat deprinsă de cel ce vrea să activeze în domeniul ei. Nu e de conceput un cercetător științific care să nu cunoască în amănunțime și în toate implicațiile lor metodele științei pe care o practică. Dar nici în cea mai exactă și mai riguroasă știință metoda nu rezolvă totul de la sine. Niciunde metoda singură n-a născut mari savanți, descoperitori care să îmbogățească substanțial sau să revoluționeze cunoștința omenească. În știință metoda este socotită, așadar, o condiție necesară, dar nu și suficientă. În critică, în schimb, metoda este uneori astfel înfățișată, încît ea pare a fi condiția necesară și suficientă în același timp. Declanșînd mecanismul ei, urmînd punct cu punct itinerarul pe care-l presupune, oricine ar putea sili orice univers literar să-și desferece porțile și să-și ofere frumusețile, altfel adînc tăinuite; mai mult încă, uneori se crede că metoda ar putea oferi chiar și mijloacele de expresie necesare pentru a trece într-un discurs nou, pentru a „spune" frumusețea descoperită în operă.

Ne putem întreba, așadar, în finalul acestor considerații: critica stilistică pe care am examinat-o ne oferă o metodă de felul celor dorite, așa cum am văzut, de multe ori în cercetarea literară? La prima vedere se poate observa la autorii discutați o asemănare de procedură. În adevăr, ei par a urma, în linii mari, același drum și par a dovedi că rezultatele atinse se datoresc numai drumului urmat. S-ar aduna, deci, elementele unei metode care, bine observată, ar îngădui oricui să aplice procedura, cu rezultate similare, asupra altor obiective. La nevoie acest drum ar putea fi schematizat pe puncte și subpuncte. O privire mai atentă, însă, va constata cu ușurință că de fiecare dată drumul e tăiat altfel, nu numai de la stilistician la stilistician, ci și în scrierile aceluiași critic, de la autor la autor, de la operă la operă. Critica stilistică pare a spune că, dintr-un anumit punct de vedere, e nevoie de un drum pentru a pătrunde în intimitatea unei opere sau a unei personalități artistice; și că, prin urmare, trebuie să știi să construiești un asemenea drum. Dar în același timp, ca și ingineria de drumuri și șosele, ea arată că de fiecare dată drumul e tăiat printr-un teren nou, printr-un peisaj virgin, pe o coastă unică, spre o culme determinată, că de fiecare dată inginerul trebuie să găsească soluții noi, originale, inedite, în funcție de terenul și peisajul concret pe care-l ia în stăpînire prin noul drum trasat. Iar alegerea soluției și a traseului nu sînt determinate în mod mecanic, univoc numai de condițiile de teren; intră în joc și personalitatea constructorului; un altul ar fi putut propune o altă soluție, întemeiată pe aceeași știință, pe calcule la fel de precise, dar care nu l-ar fi reprezentat mai puțin. Dezvoltăm această analogie pentru că ea ni se pare revelatoare în orizontul problemei pe care o discutăm. Putem accepta la nevoie că critica stilistică te învață, ca și ingineria, să construiești „drumuri" și „poduri". Dar trebuie reținut că de fiecare dată ești nevoit să construiești un drum anume, să iei în stăpînire un teren anume, un peisaj anume, o culme anume. Regulile generale vor fi desigur, utile, vor lucra orientativ, dar soluțiile vor trebui aflate *hic et nunc*. „Metoda stilistică" e știința construirii de „drumuri stilistice". Dar numai această știință generală

nu e suficientă: ea nu e de ajuns pentru a fi un „inginer" de excepție; cu ea poți fi un „inginer" genial, mediocru sau... catastrofal, în sensul deplin al cuvîntului. Discutînd concepția stilistică a lui Vianu, rețineam o exigență pe care o socoteam de primă importanță: anume, că faptele de stil nu trebuie privite numai ca fapte de constatare, ci și ca fapte de apreciere, ca valori; aceasta însemna pentru Vianu că faptul de stil trebuie neapărat să răsune în propria sensibilitate a cercetătorului și în funcție de acest răsunet să i se măsoare valoarea. Atît analogia pe care o dezvoltam puțin mai înainte, cît și ideea lui Vianu ne îngăduie să formulăm raportul dintre metodă și personalitate așa cum ni-l revelă critica stilistică. Adesea s-a crezut că critica stilistică tinde să estompeze pînă la aneantizare personalitatea criticului. În discursul critic nu s-ar mai auzi deloc vocea criticului, ci numai cea a metodei. E credința care a stîrnit cele mai mari rezistențe la stilistică din partea criticii literare propriu-zise. Or, cele observate mai înainte ne îngăduie să afirmăm că stilisticianul, departe de a fi estompat de metodă, trebuie s-o domine, așa cum trebuie dominat orice instrument, punînd în joc structura personalității sale. Spațiul de rezonanță al sufletului său se cuvine să fie cel puțin la fel de bogat în reverberații ca al oricărui alt cercetător al valorilor estetice. Marii critici pe care i-am prezentat în paginile noastre ne arată cu prisosință că modul stilistic de abordare nu numai că nu e la îndemîna oricui, nu numai că nu se întemeiază pe calități doar de voință, dar postulează prezența unei personalități și prezintă condiții în care activitatea cercetătorului înzestrat poate atinge nivelul creației critice.

Note

[1] W e l l e k, *R., Revolta împotriva pozitivismului*, în „Conceptele criticii", trad. rom., București, 1970, p. 265—290

[2] D e h e n n i n, *Elsa, La stylistique littéraire en marche*, în „Revue belge de philologie et d'histoire", tome XLII, 3, 1964, p. 831

[3] D e v o t o, *G., Introduction à la stylistique*, în „Mélanges Marouzeau", Paris, 1948, p. 133

[4] Vezi S a i n t e - B e u v e, *Portrete literare*, trad. rom., București, 1967, p. 545

[5] Vezi A n t o i n e *G., Stylistique des formes et stylistique des thèmes*, Sinaia (25 juillet — 25 août), p. 1

[6] Vezi S p i t z e r, *L., Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, 1954, p. 67—68

[7] S p i t z e r, *L., Romanische Literaturstudien* (1936—1956), Tübingen, 1959, p. 329

[8] S p i t z e r, *L., Linguistics and Literary History. Essays in stylistics*, ed. 1962, p. 15

[9] S p i t z e r, *L., Critica stilistica e storia del linguaggio*, p. 68

[10] S p i t z e r, *L., Linguistics and Literary History. Essays in stylistics*, p. 1—29

[11] S p i t z e r, *L., Linguistics and Literary History. Essays in stylistics*; vezi și *Pseudoobjektive Motivierung bei Charles Louis Philippe*, în „Stilstudien" vol. II, München 1961, p. 166—208

[12] S p i t z e r, *L., Critica stilistica e storia del linguaggio*, p. 69—70

[13] S p i t z e r, *L., Critica stilistica e storia del linguaggio*, p. 72—74

[14] V i a n u, *T., Estetica*, ed. a III-a, București, 1945, p. 413

[15] V i a n u, *T., Estetica*, p. 465

[16] V i a n u, *T., Arta prozatorilor români*, vol. I., București, 1966, p. 2

[17] V i a n u, *T., Arta prozatorilor români*, vol. I, p. 11—12

[18] V i a n u, *T., Cercetarea stilului*, în „Probleme de stil și artă literară", București, 1955, p. 199—224
[19] V i a n u, *T., Arta prozatorilor români*, vol. I, p. 52
[20] V i a n u, *T., Arta prozatorilor români*, vol. I, p. 53
[21] V i a n u, *T., Cercetarea stilului*, în *loc. cit.*, p. 200
[22] V i a n u, *T., Cercetarea stilului*, în *loc. cit.*, p. 217—218
[23] V i a n u, *T., Arta prozatorilor români*, vol. I, p. 6
[24] V i a n u, *T., Cercetarea stilului*, în *loc. cit.*, p. 220
[25] Vezi T e r t u l i a n, *N., Critica stilistică și antinomiile ei*, în „Eseuri" București, 1968, p. 352—386
[26] V i a n u, *T., Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1957, p. 174
[27] V i a n u, *T., Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, p. 191
[28] A u e r b a c h, *E., Mimesis*, trad. rom., București, 1967, p. 617
[29] Vezi G u i r a u d, *P., La stylistique*, coll. *Que sais-je?*, Paris
[30] A u e r b a c h, *E., Mimesis*, p. 373
[31] A u e r b a c h, *E., Mimesis*, p. 1—2
[32] A u e r b a c h, *E., Mimesis*, p. 5
[33] A u e r b a c h, *E., Mimesis*, p. 5
[34] A u e r b a c h, *E., Mimesis*, p. 25
[35] A u e r b a c h., *E., Mimesis*, p. 463
[36] A u e r b a c h, *E., Mimesis*, p. 474
[37] H a z a r d, *P., La crise de la conscience européene* (1680—1715), 1935
[38] Despre Leo Spitzer, a se vedea: H y t i e r *Jean, La méthode de L. Spitzer*, în „Romanic Review", 1950; G u i r a u d *P., La stylistique;* S t a r o b i n s k y, *J., La stylistique et ses méthodes: Leo Spitzer* în „Critique" 206, Juilles 1964; T e r r a c i n i, *B., Analisi stilistica*, Milano, 1966; T e r t u l i a n, *N., Op. cit.;* I o s i f e s c u, *S., Construcție și lectură*, București, 1970, p. 250—262; W e l l e k, *R.*, și W a r r e n., *A., Teoria literaturii*, București, 1967, p. 242—244.
[39] Vezi S l a m a - C a z a c u, *T., Introducere în psiholingvistică*, București, 1968, p. 150—177
[40] Apud W e h r l i, *M., Allgemeine Literaturwissenschaft*(ediția în limba rusă), Moscova, 1957, p. 80
[41] Apud W e l l e k, *R.*, și W a r r e n, *A., Teoria literaturii*, p. 243
[42] V i a n u *T., Postume*, București, 1966

[43] Vezi R i f f a t e r r e, *M.*, *Încercări de definire lingvistică a stilului*, vol. „Probleme de stilistică", Bucureşti, 1964

[44] V i a n u, *T.*, *Arta prozatorilor români*, vol. I, p. 2

[45] D e h e n n i n, *E.*, *La stylistique littéraire en marche*, în *loc. cit.*, p. 883

[46] „Individualitatea mesajului" poate crea monştri sau făpturi armonios viabile, stridenţe sau armonii" (I o s i f e s c u., *S.*, *Construcţie şi lectură*, p. 241

[47] V i n o g r a d o v, *V.V.*, *Stilistika. Teoria poeticeskoi reci. Poetika* Moscova, 1963, p. 79

[48] A l o n s o, *D.*, *Poesia española. Ensayo de métodos y limites éstilisticos*, Madrid, 1950; Vezi şi traducerea italiană: *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bologna, 1965

[49] A l o n s o, *D.*, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. 12

[50] A l o n s o, *D.*, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. 13

[51] A l o n s o, *D.*, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. 208

[52] A l o n s o, *S.*, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. 241

[53] A l o n s o, *D.*, *Saggio di metodi e limiti stilistici*

[54] A l o n s o, *D.*, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. 197

[55] A l o n s o, *D.*, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. 199—200

[56] Vezi *Style in language*, 1960, p. 418

[57] A l o n s o, *D.*, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. 25

[58] A l o n s o, *D.*, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. 25

[59] Vezi şi T e r t u l i a n, *N.*, *Critica stilistică şi antinomiile ei*, în *loc. cit.*

[60] Apud C e r b o n i B a i a r d i, *Giorgio*, *Damaso Alonso e la stilistica spagnola*, studiu introductiv la vol. A l o n s o. *D.*, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. IX

[61] Vezi şi I o s i f e s c u, *S.*, *Construcţie şi lectură*.

[62] Vezi, V i a n u, *T.*, *Stilistica literară şi lingvistica*, în „Problemele metaforei şi alte studii de stilistică", Bucureşti, 1957

[63] D e v o t o, *G.*, *Introduction à la stylistique*, în *loc. cit.*

Résumé

La critique stylistique est considérée dans le cadre des tendances générales de renouvelement de la critique littéraire de notre siècle. Son individualisation dans ce contexte se produit principalement par la concentration de l'investigation au niveau de la dimension linguistique de la littérature. L'auteur distingue deux tendances dans la critique stylistique: la première, fondée sur le concept de *style de l'écrivain* conçoit l'œuvre comme terme d'une relation et dans le cadre de laquelle ses originalités formelles-stylistiques sont considérées comme l'expression des originalités de la pensée et du sentiment de l'écrivain (l'illustration est faite par les conceptions et les études stylistiques de L. Spitzer, T. Vianu, E. Auerbach); la seconde, fondée sur le concept de *style de l'œuvre* considère l'œuvre littéraire dans son autonomie mais bifurque à son tour selon que l'œuvre est considérée comme une organisation strictement verbale ou comme une organisation verbale correspondant à un contenu spirituel. Sont mentionnés W. Kayser, A. Alonso, M. Riffaterre, V. V. Vinogradov, E. Dehennin. Une attention spéciale est accordée à la théorie stylistique de Damaso Alonso. L'auteur apprécie que la perspective stylistique est justifiée et fructueuse dans la critique littéraire, en révélant des valeurs insaisissables pour d'autres perspectives. Mais en même temps il est d'avis que cette perspective stylistique n'épuise pas l'acte critique et que d'autres déterminations de l'œuvre devaient être prises en considération afin d'en capter les tendances les plus profondes et les plus nuancées. En examinant brièvement la relation entre la critique stylistique et la stylistique, l'auteur arrive à la conclusion que la stylistique offre le métalangage, les catégories, les *universalia* à l'aide desquels la critique stylistique décrit, caractérise, „saisit" le style individuel;

la stylistique opère au niveau de la „langue", la critique stylistique au niveau de la „parole".

On discute, en conclusion, la relation existant entre la „méthode stylistique" et la personnalité du critique qui la suit. Tout en soulignant le danger qui guette toute fetichisation d'une méthode, l'auteur ne considère la méthode stylistique comme fructueuse que lorsqu'elle est „subjectivisée" par une grande personnalité critique.

Summary

Stylistical criticism is considered within the framework of the general trends to renovate the literary criticism of our century. In this context, its individualization is generated mainly by focussing the investigation on the level of the linguistic dimension of literature. The author distinguishes two tendencies in stylistical criticism: the first, based on the concept of style of the writer, refers to his work as the term of a relation in the framework of which his formal-stylistical originalities are considered as the expression of the originalities of the writer (the respective illustration is made by the stylistical concepts and studies of. L. Spitzer, T. Vianu, E. Auerbach); the second, founded on the concept of the *style of the work*, considers the literary work in its autonomy but is bifurcated, in its turn, depending on the fact if the work is regarded as a strictly verbal organizing or as a verbal organizing corresponding to a spiritual content. Here are reminded: W.Kayser, A. Alonso, M. Riffaterre, V. V. Vinogradov, E. Dehennin. Special attention is devoted to the stylistical theory of Damaso Alonso. The author appreciates that the stylistical prospect has proved justified and fruitful in literary criticism revealing values that are not disclosed for other prospects but, at the same time, in his opinion the stylistical prospect does not exhaust the critical act. More determinations of the work have to be considered in order to pick up from it the profoundest tendencies with as many shades as possibile. Examining briefly the relation between stylistical criticism and stylistics, the author reaches the conclusion that stylistics offers a metalanguage, categories, *universalia*; with their support stylistical criticism describes, characterizes, "catches" the individual style. Stylistics operates at the level of "language", stylistical criticism at the level of "speech". Finally, the relation between the "stylistical method" and the personality of the critic who follows it, is discussed. Warning against the tendencies to create a fetishism of the method, the author thinks that it is really fruitful only when it is "subjectivized" by a great critical personality.

Lingvistica structurală
şi critica literară

SAVIN BRATU

Pentru un filozof al formelor, ca Ernst Cassirer, preocupat de problemele limbii numai în ordinea obiectivelor gnoseologice, structuralismul lingvistic apărea, în 1945, o simplă transferare a unui concept biologic. Îl cita pe Cuvier:

„Tout être organisé forme un ensemble, un système unique et clos, dont les parties se correspondent mutuellement, et concourent à la mème action définitive par une réaction réciproque. Aucune de ces parties ne peut changer sans que les autres ne changent aussi...“ Ar fi suficient, considera Cassirer, să înlocuim fiecare termen biologic printr-un termen lingvistic pentru a avea în faţă programul structuralismului modern.

Este iluzia care explică adeziunea la structuralism, în cele mai diverse domenii ale „umanismului“, a oricărui gînditor înclinat să vadă organicitatea internă a unui fenomen. Filozofic, ca şi biologic, conceptul de *structură* este irepudiabil cîtă vreme înţelegem prin el un „sistem de interacţiuni“ care subordonează elementele relaţiilor ce le înglobează şi în care întregul apare ca produs al compunerii acestor interacţiuni formatoare şi nu ca simplă sumă a elementelor componente. Într-o corectă definiţie de dicţionar (Lalande), bine de învăţat pe dinafară şi valabilă pentru orice orientare structurală, ni se spune că structura e „un tot format din elemente solidare, în care fiecare depinde de toate celelalte şi nu poate fi ceea ce este decît *în* şi *prin* ele“. O distincţie necesară este aceea făcută de Jean Piaget, care defineşte *structuralismul relaţional* în opoziţie nu numai cu *atomismul* (conceperea întregului ca asociere de elemente) ci şi cu *holismul* „prestructuralist“,

care are conştiinţa totalităţii *înainte de orice analiză* (aici s-ar integra noţiunea de *Gestalt*, aproximativ echivalentă cu aceea de „structură“ în sensul definiţiilor recente pentru că ţine de o „totalité émergeante“). În accepţia care accentuează pe *organicitate*, distincţia lui Piaget e secundară şi *structură* e totuna cu *formă*, *Gestalt*, *organism* sau *sistem*. Conceptul de *formă* în lingvistică, introdus demult de către contemporanul lui Cuvier, Wilhelm von Humboldt (cel în care Croce va recunoaşte oarecum un precursor), are iniţial aceeaşi accepţie în primul rînd gnoseologică pe care o va avea la Cassirer. Humboldt observa rolul *formator* („structurant“) al limbajului, funcţia lui de a introduce *formă* în ceea ce, fără limbaj, ar fi un haos incomprehensibil şi incognoscibil. Limba are forţa să facă din univers o proprietate a spiritului, *Eingentum des Geistes*. În critica şi teoria literară, dacă acceptăm perfecta identificare a *structurii* cu *Form* şi *Organism* (cum fac de pildă, Wimsatt şi Brooks, discutînd despre Aristotel şi Platon ca şi despre Richards şi Eliot), structuralismul e fie vechi de cînd lumea (implicat în Poetică şi Retorică), fie vechi de cînd cu „reacţia antipozitivistă“ şi cu afirmarea a ceea ce Wellek numeşte „noul formalism organic“ (reluare a celui susţinut de romantica germană şi preluat de Coleridge). G. Călinescu, la noi, vorbeşte de *structuri* în fel şi chip, dar pentru un cercetător zelos structuralismul românesc începe de pe vremea lui Pantazi Ghika cel puţin, iar Caragiale ar fi avut o vorbă a lui care face inutilă noua critică a unui Barthes.

O critică literară auto-declarată structurală şi inspirată de lingvistică se distinge net (cel puţin ca „diferenţă specifică“) de ceea ce e „noul formalism organic“. E în primul rînd un structuralism *metodologic*. Problema epistemologică, pe prim plan la un Humboldt, este implicată sau „pusă între paranteze“ (inclusiv reactualizarea disputei medievale dintre *realism* şi *nominalism*, pentru a decide dacă structurile degajate prin analiză rezultă din însăşi natura obiectului sau doar din metoda folosită). Critica

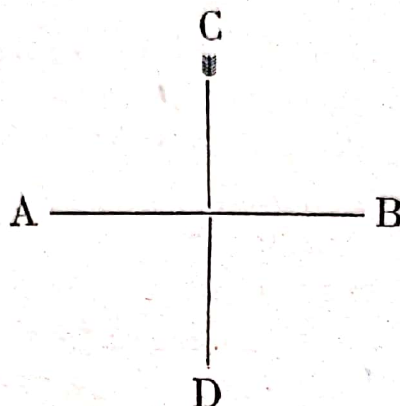
literară structurală — în sensul ei restrîns și „la modă" dacă nu modern — face, ca și lingvistica structurală însăși, un contact sporadic cu filozofia, dar unul intens cu logica și matematica.

Transferul observat de Cassirer rămîne la nivelul conceptului general. Activitatea structuralistă, descriind și formalizînd, și-a creat în lingvistică propriile concepte. În schimb, se poate spune că pentru critica literară structuralistă e suficient, realmente, adeseori, să înlocuim fiecare termen *lingvistic* prin unul din *Poetică* (sau „teoria literaturii" sau neo-retorică) iar uneori să vorbim despre *limbajul poetic*, fie el *idiolect*, în termenii lingvisticii generale.

Punctul de plecare al lingvisticii structurale de azi se află în *Cursul*, editat postum, al lui Saussure. De la data editării sale, 1916, pînă la o critică literară „saussuriană" este o distanță cronologică remarcabilă și pe care au micșorat-o mișcări literare-lingvistice intermediare. Diacronic, structuralismul literar de inspirație lingvistică nu începe cu elevii lui Saussure, decît periferic, dacă luăm în considerare stilistica lui Bally. Acest structuralism începe cu ceea ce se numește „școala formaliștilor ruși". Dar, de data aceasta, sincronia trebuie să aibă prioritate în prezentarea noastră, pentru că, indiferent de datare, sfera metodologică și terminologică la care ne referim neîncetat aparține școlii lui Saussure. Vom discuta deci, oarecum în abstract mai întîi, despre metodele și conceptele unei virtuale critici saussuriene și postsaussuriene, raportînd modelul mecanic transferat la experiențele istorice efective.

Saussure stabilește o distincție fundamentală prin care rupe cu tradiția „neogramatică": el opune cercetarea *descriptivă (sincronică)* celei *istorice (diacronice)*. Această opoziție nu implică excluderea uneia dintre cercetări în favoarea celeilalte, ci proclamă dreptul și necesitatea ambelor: fenomenele se cer studiate atît pe *axa simulta-*

neităţilor (a orizontalităţii) cît şi pe axa (verticală) a *succesivităţilor*. Schema lui e evident valabilă pentru multe alte domenii ştiinţifice, *ca şi* pentru studiul literaturii.



Orizontala A—B indică cercetarea *sincronică*, „atemporală" în sensul ignorării datelor de succesiune, deci studiul relaţiilor existente între fenomene date simultan (cf. *Cursul*, partea I mai ales art. 5—9 şi partea a II-a: *Lingvistica sincronică*); verticala C—D indică drept obiect de studiu raportul unui fenomen cu fenomenul ce l-a precedat sau l-a urmat. Pentru studiul literaturii, este evident că verticala C—D cuprinde nu pur şi simplu „istoria literaturii", ci orice abordare a literaturii din punctul de vedere al genezei sau al efectelor ei. Structuralismul porneşte de la afirmarea saussuriană a necesităţii studiului pe axa orizontalităţii şi se confundă, practic, cu cercetarea *descriptivă* sau *sincronică*. Dar pe această axă se află în opoziţie descrierile de tip filozofic ca şi acelea de tip normativ (în cazul studiului literar, să zicem cele ce ţin de *estetică*, de fenomenologie chiar, ca şi cele ale *retoricii clasice*) cu studiul sincronic al unui fenomen ca *sistem*. De altfel în sistemul saussurian găsim echivalentul conceptului de *structură* care este ignorat, întocmai ca şi acela de *formă*. În legătură cu *sistemul* căpătăm şi distincţia studiului intrinsec, corelat cu cel *sincronic*, de cel extrinsec, corelat cu cel *diacronic*. Limbajul („literatura") implică în acelaşi timp „un sistem stabilit şi o evoluţie". O „lingvistică externă" („critică literară extrinsecă") „poate acumula oricîte detalii fără să se simtă strînsă în reţeaua

unui sistem". Lingvistica „internă" nu admite o oarecare însumare: „limba este un sistem care nu-și cunoaște decît propria lui ordine". (Transferul, evident, poate continua de la sine, privind „critica literară intrinsecă"; dar sistemul propriu va fi al „literaturii", care nu e numai „limbă"? sau al literaturii reduse la limbă? sau al unei „limbi speciale"?). În orice caz, ca de obicei Saussure oferă o pildă accesibilă oricui: comparația cu jocul de șah. „Aici e relativ ușor să distingi — spune el — ce e extern de ceea ce e intern": faptul că a trecut din Persia în Europa e de ordin extern; intern e, însă, tot ce privește sistemul și regulile sale. Dacă înlocuiesc piesele de lemn cu piese de fildeș, schimbarea e indiferentă pentru sistem; dar dacă micșorez sau sporesc numărul pieselor, schimbarea aceasta atinge profund „*gramatica*" jocului. Cu alte cuvinte (și aceasta e valabil pentru orice *sistem*, ținînd seama de natura fenomenului) „este intern tot ce schimbă sistemul la un nivel oarecare".

Pe baza ideii de *sistem*, Saussure stabilește și opoziția *langue/parole* (tradusă de obicei ca *limbă/vorbire*). Prin *langue* se indică însuși sistemul limbii, *supraindividual*, abstract, „formă și nu substanță" (cf. p. II, c. IV, art.4). Prin *parole* se înțelege utilizarea concretă a limbii, adică limba așa cum este ea actualizată la un moment dat de un locutor determinat; vorbirea este prin natură individuală. Limba este însă, evident, condiția vorbirii: dacă n-ar exista un sistem stabilit al limbii în genere, vorbitorii individuali n-ar putea vorbi. De altfel a studia limba înseamnă a observa modurile concrete de vorbire (sau textele), deci *la parole*, pentru a desprinde din ele *sistemul*. E de la sine înțeles că distincția *langue/parole* reprezintă pentru orice domeniu de cercetare—deci și pentru teoria și critica literară — distincția dintre sistemul general care reglează manifestările unui domeniu și înseși aceste manifestări, în concretețea lor individuală. Noutatea opoziției saussuriene nu e excesivă și metoda pentru desprinderea sistemului din procesul efectiv e aparent inductivă. Numai *aparent*, pentru că nu urmează să se tragă concluzii generale după epuizarea analizei faptelor, ci să se stabilească de fapt *constantele* limbii care pot fi relevate în

variabilele vorbirii. Important pentru Saussure e ca lingvistul să studieze *sistemul* și nu diversele lui manifestări individuale. Cea mai apropiată aplicare a acestei cerințe la studierea literaturii ar fi aceea de a studia sistemul acesteia, deasupra manifestărilor individuale care sînt operele înseși (fiecare „operă" în parte și fiecare „operă completă" a unui autor). E posibilă asimilarea efectivă, dincolo de axiologia specifică, a *operei* ca *parole* în raport cu o *literatură* abstractă, asimilată cu o *langue?* Pentru un sistem lingvistic caracteristicile individuale ale vorbirii sînt indiferente, pentru că sînt irelevante, iar problema unei valori proprii nu se pune. Poate adopta teoreticianul literar o poziție analoagă?

Un loc central în cursul lui Saussure îl ocupă celebra definiție a *semnului lingvistic*, ca unire a unui *concept* cu o *imagine acustică*. Noutatea saussuriană constă în această dublă față a *semnului*, împotriva vechii accepții a semnului echivalat numai cu „imaginea acustică". Termenii consacrați de la Saussure încoace sînt cel de *semnificant* (imagine acustică) și *semnificat* (concept), cu precizarea că legătura dintre semnificant și semnificat este *arbitrară*. În discutarea „limbii poetice", folosirea acestor relații saussuriene se poate face direct, deși va rămîne multă vreme în discuție raportul special instaurat aici adeseori între semnificantul sonor și semnificatul „conceptual" (care nu e propriu-zis conceptual). Saussure însuși va rezerva discipolilor tîrzii surpriza ineditelor sale *Anagrame* care nuanțează decizia *arbitrarului* cel puțin în cazul poemului. Dar, cum transferul se va face, curent, de la *limba* ca sistem la *literatura* ca sistem, ce vor însemna, în sistemul literar, *semn*, *semnificant*, *semnificat?*

În fine, Saussure relevă raporturile *sintagmatice* și cele *paradigmatice* (asociative) și funcționarea lor, ceea ce duce, în orice altă disciplină, la metafora de tip Barthes a celor două feluri de imaginație structurantă, *in presaentia* și *in absentia*, opuse, împreună, imaginației *simbolice* care ar corespunde transcenderii sistemului sau folosirii semnificantului doar ca vehicul al semnificatului.

Maxima cercetare a literaturii în spirit saussurian se va produce abia în zilele noastre și nici o școală nu-i va re-

prezenta mai deplin perspectivele și împlinirile decît aceea pe care și-au creat-o francezii, prin grupul *Communications*.

Diacronic, însă, o teorie literară sau o critică literară saussuriană apare în urma altor fundamentări ale cercetării literare din punct de vedere lingvistic-structuralist. Lăsînd deoparte intuițiile unor Mallarmé și Valéry, „lingviști" prin genialitate nu prin formație, firește că istoricul criticii structurale, în accepția actuală, începe cu școala „formaliștilor ruși".

Azi există suficiente lucrări de referință și reprezentare a acestei școli pentru a ne îngădui doar o succintă situare*. Așa-numita „școală formalistă" reprezintă colaborarea dintre *Cercul lingvistic de la Moscova*, întemeiat de un grup de studenți în iarna 1914—1915, cu un program de cercetări de *lingvistică* și *poetică*, și *Societatea pentru studierea limbii poetice* (OPOIAZ) întemeiată la Petrograd în 1917. Printre tinerii întemeietori, V. V. Șklovski (n.1893) fusese studentul lui J. Badouin de Courtenay, unul dintre lingviștii presaussurieni preocupați de analiza sistematică a limbii (*cf. Versuch einer Theorie phonetischer Alternationen*, 1895). Unul dintre fondatorii cercului de la Moscova este Roman Jakobson (n. 1896). Un lingvist atașat ulterior grupului și influențat de el ca și de Saussure va fi V.V. Vinogradov (n. 1895). Rolul istoric al grupului se referă la activitatea din anii 1915—1930, considerată unanim drept punct de reper al structuralismului modern, în *Poetică*. O.M.Brik (1888—1945), inițiatorul grupului, n-a lăsat o operă scrisă. Șklovski debutează, editorial, cu *Învierea cuvîntului* (1914), sub influența lui Courteney, organizează OPOIAZ-ul, își publică scrierile teoretico-pamfletare în diverse volume apărute între anii 1921 și 1928 și iscălește una dintre cărțile fundamentale ale noii orientări: *Despre teoria prozei* (1925). Se va întoarce la

* Pentru că urmărirea în original a textelor acestei școli este mai dificilă, amintim culegerile și studiile cele mai frecvent citate în literatura de specialitate: V. Erlich, *Russian Formalism*, 1955; *Théorie de la littérature* (culegerea prezentată de Todorov) 1965; *Texte der russischen Formalisten* (ediție bilingvă), 1969.

critica literară după 1955. B. M. Eichenbaum (1886—1959) a predat istoria literaturii ruse la Universitatea din Leningrad din 1918 pînă în 1949. Principala lucrare din perioada „formalistă" este *Melodia versului liric rus* (1922). Își va relua activitatea de cercetare, după o întrerupere, în 1956, la Institutul de literatură rusă din Leningrad. B.V. Tomașevski (1890—1957) debutase cu analize stilistice ale metrului la Pușkin, reluate în culegerea *Despre vers* (1928). Din epoca la care ne referim datează lucrările fundamentale despre *Versificația rusă* (1923) și *Teoria literaturii* (1925). T. Tînianov (1884—1943) a predat istoria literaturii ruse la Leningrad, între 1920 și 1931; îi datorăm *Problema limbii poetice* (1924), studii despre Dostoievski și Gogol etc... Dintre cei doi reprezentanți ai grupului care s-au consacrat ulterior lingvisticii, Jakobson va fi unul dintre întemeietorii *Cercului lingvistic de la Praga* unde activează din 1920 și pînă la cotropirea Cehoslovaciei. Din prima sa perioadă datează *Poezia modernă rusă* (1921) și *Despre versul ceh* (1923). Activitatea sa ulterioară face legătura dintre școala ruso-cehoslovacă și structuralismul lingvistic și poetic actual. Universitar american, din 1939, el e, ca și Spitzer, în fond *internațional*, prin participare ca și prin poliglotism.

Cea mai curentă — și mai penibilă — confuzie este aceea a „școlii formaliste" cu așa-numitul *formalism* denunțat în anii '30 ca prețuind o așa-zisă „măiestrie artistică" în dauna „conținutului ideologic". „Formaliștii" la care ne referim propun o metodologie și un cadru conceptual pe baza ideii de *formă* înțeleasă, în linii mari, conform definiției general acceptate a *structurii*. De altfel, pentru evitarea echivocului, cercul praghez va lansa și impune, el, termenul azi în circulație, *structură*, care va înlocui, retroactiv, deopotrivă *forma* cercului rus cît și *sistemul* saussurian.

O pertinentă prezentare istorică a mișcării a făcut-o Eichenbaum, în 1927 (cf. textul tradus de Todorov în *Théorie de la littérature: La théorie de la méthode formelle*). Din perspectiva prezentului și cu nostalgia anilor de formare,

Roman Jakobson situează lucid şi cald rolul „formaliştilor ruşi" în fundamentarea unei „ştiinţe a artei poetice": „În epoca aceea începea defrişarea noilor căi în investigarea limbii iar limbajul poeziei se preta cel mai mult la o asemenea investigare pentru că acest domeniu, neglijat de lingvistica tradiţională, îngăduia ieşirea din impasul neogramatic şi, în plus, pentru că relaţiile dintre scopuri şi mijloace, ca şi între întreg şi părţi, adică legile structurale şi aspectul creator al limbajului, se aflau mai la îndemîna observatorului în cazul discursului poetic decît în acela al vorbirii cotidiene". Amintind observaţiile, încă insuficient valorificate, ale formaliştilor ruşi, Jakobson cita, în 1965, pe cele despre corelarea funcţiilor referenţiale şi poetice, despre interdependenţa sincroniei şi diacroniei şi, mai ales, despre „mutabilitatea" în ierarhia valorilor. De asemenea, Jakobson amintea atunci marile lucrări, între timp traduse şi devenite celebre în toată lumea cultă, ale lui *Propp* (pentru morfologia basmului) şi ale lui *Bahtin* (pentru analiza literară*).

Pe lîngă *Prezentarea* făcută culegerii sale de texte, *Théorie de la littérature*, îi datorăm lui Todorov o sistematică discuţie privind *Moştenirea metodologică a Formalismului* (1964; v. *Poétique de la prose*, 1971) din perspectiva unui reprezentant al neo-retoricii care a trecut prin studiul întregii mişcări structurale în lingvistică şi poetică. Astfel, confruntată cu evoluţia ulterioară, şcoala propune:

— un punct de plecare pentru o metodă care are în vedere studiul operei în sine, a textului literar, ca sistem imanent;

— un concept operaţional, cel al calificativului *formal*, echivalabil cu *structural* şi care indică studiul literaturii ca *ansamblu de funcţiuni*;

* M. Bahtin putea fi cunoscut pînă de curînd în orice caz prin traducerile în limbi de mare circulaţie: *Rabelais and his World*, Cambridge, Mass, 1968; *La poétique de Dostoevski*, coll. „Pierres vives", du Seuil 1970 (şi în italiană: *Dostoievski. Poetica e stilistica*, Torino, 1968). Despre Bahtin, vezi J. Kristeva în „Critique" nr. 239 din 1967. Recent, însă, *Poetica lui Dostoievski* a apărut şi în româneşte (1971).

— indicarea ca obiect al studierii în lumina „metodei formale“ („structurale“) nu a *literaturii*, ci (cf. Jakobson, 1921) a *literarității (literaturnost)*, „adică ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară“.

Maturizarea grupului rus de cercetare în spirit structuralist e manifestată într-un document ca acela al articolului-program elaborat de Tînianov și Jakobson și publicat în nr. 12 din 1928 al revistei, „Novîi Lef“ (scoasă de Maiakovski și Brik): *Problemele studiilor literare și lingvistice* [1].

„Știința literară și lingvistică“ trebuie să fie — spuneau autorii — net separată de „eclectismul academic“ ca și de „formalismul“ scolastic care „înlocuiește analiza prin enumerarea termenilor și nu face decît catalogarea fenomenelor“.

Istoria literaturii apare strîns legată de celelalte „serii istorice“, fiecare dintre ele cu propriile ei *legi structurale* ce se cer cunoscute înainte de a stabili corelațiile dintre o serie și alta. În acest sens opoziția *sincronie-diacronie* se impune să fie reconsiderată în sensul că fiecare *sistem* e obligatoriu prezent ca evoluție, iar fiecare *evoluție* are inevitabil un caracter sistematic.

Este evident, în acest moment (1928), că școala rusă începea să preia direct cadrul conceptual al cursului lui Saussure. Pe lîngă problemele *sincroniei* și *diacroniei*, articolele lui Tînianov-Jakobson iau în discuție distincția dintre *langue* și *parole* (cu precizarea stabilirii ei de către „*școala din Geneva*“). Cu luciditate, autorii arată că această distincție s-a dovedit extrem de fecundă pentru lingvistică, dar problema aplicării ei la literatură (ca raport între „norma existentă“ și „enunțurile individuale“) se cere „examinată profund“: nici în literatură „nu poate fi luat în considerație enunțul individual fără a-l raporta la complexul existent al normelor“, iar „investigatorul care izolează aceste două noțiuni deformează inevitabil sistemul valorilor estetice și pierde posibilitatea stabilirii legilor sale imanente“. (După cum se vede, problema actuală a *neo-retoricii* e de pe acum pusă.) În fine, articolul pune și problema modelelor sau a morfologiei structurale, indi-

cînd sarcina de a se trece de la „analiza legilor structurale ale limbii și ale literaturii" la „stabilirea tipurilor structurale, date realmente, în număr limitat", fie în sincronie, fie în diacronie.

De observat că o diferențiere a „științei literare" de aceea a „științei lingvistice" nu se anunță. Identificarea lor, ca la Croce, se produce însă în sens invers: „estetica" devine „lingvistică".

Continuarea activității grupului rus se face de către *Cercul lingvistic de la Praga*, întemeiat de un număr de teoreticieni în colaborare cu cîțiva dintre reprezentanții OPOIAZ-ului și ai cercului de la Moscova. În 1929, la Congresul filologilor slavi, cercul praghez a prezentat celebrele sale *Teze* considerate ca documentul fundamental al criticii structurale pe baza lingvisticii structurale [2]. Autorii principali ai *Tezelor* erau rușii Trubețkoi și Jakobson și cehii Mukařovsky, Trnka și Havrànek.

În capitolul *Despre limba poetică*, *Tezele* din 1929 afirmau că „opera poetică este o structură funcțională iar diversele ei elemente nu pot fi înțelese în afara *conexiunii lor cu întregul*. Elemente obiectiv identice pot avea, în structuri diverse, funcții absolut diferite".

Era, evident, o accepție general valabilă a *structurii*, calchiată după definiția saussuriană a limbii ca sistem. Opera poetică devine în primul rînd o textură verbală, succesiune interrelaționată de sunete, cuvinte, fraze; dar *Tezele* stăruie asupra *pluralității nivelelor limbii poetice* (fonologic, sintactic, metric etc...) și mai ales asupra interacțiunii și a variabilității raporturilor reciproce dintre un nivel și altul, cu alte cuvinte asupra „ierarhiei specifice a valorilor poetice".

Ca și la formaliștii ruși, ideea „artei ca procedeu" (cf. Șklovski) e dominantă și structuraliștii praghezi accentuează *intenționalitatea* scriitorului care își organizează materialul *semnelor verbale*. Această idee reia și cealaltă ipoteză fundamentată de Șklovski, cu privire la rolul scriitorului de a aboli, prin mijloace speciale, *automatismul percepției*. Cf. *Tezele:*

„Din teoria care afirmă că limbajul poetic tinde să reliefeze valoarea autonomă a semnului*, rezultă că toate planurile unui sistem lingvistic, avînd în limbajul comunicării un rol instrumental, capătă în limbajul poetic valori autonome mai mult sau mai puțin importante. Mijloacele de expresie proprii anumitor planuri și relațiile mutuale existente între acestea, tinzînd în limbajul comunicării să se automatizeze, în limbajul poetic tind, dimpotrivă, să se actualizeze".

Opoziția dintre *limbajul poetic* și *limbajul comunicării* deschidea astfel perspectiva unei cercetări literare bazate pe lingvistică dar căutînd specificitatea unei „limbi a literaturii"; de aici și tendința studiului limbii poetice ca „idiolect".

Critica structuralistă s-a extins treptat la întreaga sferă a culturii europene și, îndeosebi, prin Jakobson, în S.U.A. Alte orientări lingvistice postsaussuriene au jucat un rol în căutarea sferei metodologice proprii; de asemenea, au intrat în joc contribuțiile semiologice sugerate de Saussure în domenii extra-lingvistice și, astfel o carte ca *Antropologia structurală* a lui Lévi-Strauss a oferit, și ea, un model structural posibil cercetărilor literare, — sau cel puțin un termen de comparație.

Încă puțin explorată deși intrată în cadrul conceptual al structuraliștilor neo-retoricieni este glosematica lui Hjelmslev. Acesta sugerează, în *Prolegomenele* sale, o metodologie general valabilă pentru orice studiu *imanent*. Limba formează o structură sui-generis; o *teorie* lingvistică trebuie să caute, îndărătul fluctuațiilor de tot felul, o constantă internă, liberă de orice raportare la o realitate exterioară limbii (sau oricărei alte structuri specifice). De la Hjelmslev vine în bună măsură combaterea a ceea ce numește el tradiția „umanistă" (vezi după el, Foucault, Althusser etc...) care ar nega apriori existența unei constante considerînd că fenomenele ce țin de *uman* sînt *irepetabile*, spre deosebire de cele *naturale* care pot fi obiec-

* *Semnul* pare să fie folosit, confuz, ca și în *Cursul* lui Saussure însuși, cînd ca *semnificant*, cînd ca uniunea între *semnificant* și *semnificat*.

tul unui studiu exact și generalizator. (Astfel, toată reacția antipozitivistă care opunea o *Geisteswissenschaft* unei *Naturwissenschaft* este pusă în discuție. Trecerea de la un antipozitivism la un neo-pozitivism se produce astfel adesea, implicit sau explicit, continuitatea păstrîndu-se prin aspirația spre *imanență.*) Polemica lui Hjelmslev, în demonstrarea condițiilor necesare fundamentării unei *teorii*, este îndreptată și împotriva „literaturii" prin care el înțelege tot ce e descriere *nesistematică.* Din acest punct de vedere e limpede că o *teorie a literaturii* e posibilă numai dacă, dincolo de variabilele infinite, descoperă *constanta* „literarității"; o neo-retorică hjelmsleviană e deci firească; o critică literară nu! Decît dacă în locul unui transfer mecanic de la limbă la literatură socotim necesară o abordare a structurii sui-generis a literaturii, definită paradoxal ca sistem deschis și valoric, în care fluctuațiile variabilității sînt decisive. Însă în acest caz s-ar impune alte premise ale unor Prolegomene pentru o teorie a literaturii decît cele pentru o teorie a limbii. Din aceasta ne-ar interesa ca *dat*, pentru lingvist ca și pentru analistul literar (teoretician *și* critic!), *textul* în accepția hjelmsleviană care e enunțul însuși, indiferent de datarea lui; dar pentru literatură nu orice enunț, ci numai unul *literar* (și deci se presupune o prealabilă stabilire a calității sale literare; orice enunț este *text* pentru lingvist; acesta nu are de „selectat"; teoreticianul literar are nevoie de un criteriu al selectării textelor pentru a ajunge la condiția „oricărui enunț literar"). Numai după stabilirea literarității unui text putem lua în considerare metoda pe care Hjelmslev și-o numește *analitică*, *specificantă* și *deductivă* în accepții oarecum singulare. Atunci teoria literaturii (ca și aceea a lingvisticii) ar trebui să ducă la descrierea coerentă și exhaustivă a „oricărui" text (literar), după o metodă aplicabilă la toate textele existente, viitoare sau posibile, din orice limbă (literatură) națională. Pe baza analizei definitorii (specificante) și a sistemului rezultat, teoreticianul ar putea deduce („calcula") toate posibilitățile imaginabile între limite *arbitrar* alese (ale sistemului declarat) dar *rațional* fixate (ale aceluiași sistem). O asemenea teorie și cercetările ei nu pot implica o verificare

decît în sensul validării prin sistem. Întîlnim asemenea perspectivă la Barthes.

O altă sferă metodologică hjelmsleviană, în care au pătruns o încă mai mare diversitate de căutări *literare* (nu numai Barthes, ci și J.P. Richard sau unii stilisticieni), este aceea care accentuează pe interrelaționare internă a obiectului studiat ca unică preocupare pentru analist. Ceea ce are o existență științifică (deci poate constitui obiect al unei teorii) nu este *substanța* ci exclusiv relațiile dintre părțile unei totalități *formate*. Hjelmslev este principalul teoretician al unei metode imanente în opoziție cu tradiția celor transcendente (opoziție curentă azi în discuțiile la modă). Principiul *structurii* este astfel legat de acela al *autonomiei și al unității interne* pentru orice domeniu „teoretizabil". Pe urmele lui Hjelmslev se va face distincția între *forma* expresiei și *forma* conținutului, pe de o parte, singurele care interesează analiza, și *substanța* conținutului cu *substanța* expresiei de cealaltă parte, care nu intră în vederile analizei. De asemenea, se va transfera (v. mai ales Genette) distincția pe care o face Hjelmslev între structura limbii și aceea a tuturor celorlalte sisteme semiologice. Un enunț lingvistic este un *lanț* ce se poate oricînd diviza în elemente mai mici care sînt și ele *semne* („semnificații") ca și totalitatea; dar fiecare dintre aceste semne este divizibil în elemente care *nu mai au conținut propriu* (nu mai sînt semnificative prin sine) și pot intra, fiecare, separat, ca părți integrante în alte semne. Elementele acestea se numesc la Hjelmslev *figuri* iar limba devine astfel un *sistem de figuri*, în opoziție cu sistemele *simbolice*. În sistemele *simbolice* (jocul de șah, semnalizările convenționale etc...) forma conținutului se identifică cu forma expresiei; în limbă, prin *figuri*, formele expresiei sînt autonome. Unitățile ireductibile ale formei expresiei, „figurile expresiei", nu sînt pur și simplu *fonemele* ci *cenemele*, „unități vide", fără conținut corespunzător. Unitățile ireductibile ale formei conținutului sînt *pleremele*, „unități pline". Forma și substanța sînt reciproc independente; substanța este indiferentă și nespecificantă pentru studiul analitic. Relaționarea urmărită se referă la *solidaritatea* (intercondiționarea reciprocă)

dintre forma expresiei și forma conținutului; într-un text dat, dintre cenemele și pleremele care îl constituie. Interesant e că Hjelmslev atrage atenția asupra faptului că divizarea expresiei în *figuri* e foarte veche, în vreme ce s-a neglijat totdeauna distingerea figurilor conținutului, confundate într-o inventariere irelevantă de morfeme și nu integrate într-un sistem al *pleremelor*. În poetica structurală, o asemenea încercare o făcuse Mukařovsky [3]; mai recent, indicația pare să fie urmărită de *Semantica structurală* a lui Greimas și, oarecum, de diversele „poetici ale prozei" din școala Barthes, ca și de „analiza paragramelor" la Julia Kristeva.

În fine, au trecut în terminologia curentă a criticii literare conceptele hjelsmleviene de *sistem* vs. *proces* (textul concret; „parole" dar cu precizarea că și aceasta este o structură, o solidaritate dintre o formă a conținutului și una a expresiei) și acela de *metalimbaj*. Metalimbajul este o limbă utilizată pentru a vorbi sau a scrie *despre limbă*. Limba lingviștilor este deci un metalimbaj. Poate fi *metalimbaj* și limba literaturii? La această întrebare răspund afirmativ teoreticienii de la „Tel Quel" și din cercul *Polivanov* (grupul *Change*), mai categoric decît școala lui Barthes: literatura însăși este un discurs despre limbă [4]. În mod obișnuit, după Barthes ș.a., critica literară este *metaliteratură* sau *metalimbaj*.

Lucrările lui Hjelmslev reprezintă *Cercul lingvistic de la Copenhaga* care își are, ca pe vremuri cel de la Praga, anexa lui *poetică*. Aceasta se reflectă mai ales în suplimentul literar la „Orbis Litterarium" care este, totuși, departe de a fi o tribună a aplicațiilor lui Hjelmslev la critica literară. (Aici au apărut, cum se știe, principalele lucrări programatice ale lui Charles Mauron!) [5]. H. Sörensen este un stilistician pe care G. Antoine l-ar considera al „formelor conținutului". Sînt cunoscute lucrările sale mai vechi, în franceză și despre autori francezi: *La poésie de Paul Valéry, étude stylistique sur la Jeune Parque* (1944) și *Le théâtre de Jean Giraudoux* (1950); bibliografia lui Hatzfeld și Yves le Hir înregistrează o lucrare în daneză, *Studier i Baudelaires poesi*, Copenhaga (1955), pe care o consideră o aplicație a teoriilor lui Hjelmslev. În acest

sens cunoaştem articolul *Littérature et linguistique* [6] în care Sörensen consideră că stilistica are de analizat *structuri literare* din punctul de vedere al *expresiei* şi al *conţinutului*, cu substanţa şi forma lor. Substanţa expresiei ar fi astfel însăşi limba; forma ar fi individualizarea acesteia prin *lexic*, cuvinte-cheie, figuri, teme, sunete! Substanţa conţinutului ar fi dată de idee, viziune, sentiment, lucruri trăite sau învăţate; forma ar da-o motivele, temele (în sensul criticii „tematice"), compoziţia, genul! Lucrurile apar foarte confuze la Hatzfeld şi Le Hir care văd o apropiere între o teorie literară „hjelmsleviană", o alta a lui A. Stender-Petersen şi o alta a lui J. Hytier. Hytier nu intră în discuţie, cel puţin aici. Stender-Petersen e ataşabil în genere criticii „saussuriene" (*Recherches structurales*, 1949), dar cadrul lui conceptual e evident influenţat de Hjelmslev în studiul critic *Zur Möglichkeit einer Wortkunst-Theorie* [7], totuşi situat pe linia care duce oricum de la Ingarden la Kayser.

În lingvistica modernă americană, mai mult sau mai puţin interesată de fenomenul literar, contaminarea cu linia Saussure-Hjelmslev e evidentă şi transformă în bună măsură vechea orientare psihologizantă (cum indică drumul stabilit de Bloomfield însuşi). Dar mai ieşită din comun, contestată îndelung şi de la o vreme cunoscînd aderenţi înfierbîntaţi, este *gramatica transformaţională* a lui Noam Chomsky, care îşi recunoaşte, totuşi, coincidenţe în înaintaşi şi contemporani — americani ca Zellig S. Harris, Nelson Goodmann, W.V. Quine, Morris Haale sau Yehoshua Bar-Hillel [8] dar şi în Jakobson sau Hjelmslev. Lucrarea fundamentală a lui Chomsky, *Syntactic Structures* (Haga, 1957; ed. V, 1965), propune o „metodă generală, capabilă să selecteze o gramatică pentru fiecare limbă de îndată ce dispune de un corpus de fraze al limbii respective". Sînt examinate două modele pentru studiul structural al limbii. Unul derivă din teoria comunicaţiei şi se bizuie pe „lanţurile lui Markov" după numele celui ce a publicat în 1913 un studiu statistic despre romanul lui Puşkin [9], celălalt pe analiza constituenţilor imediaţi (cf. Bloomfield). Ambele sînt găsite inadecvate şi

Chomsky propune o analiză logico-matematică a structurii limbajului, care le-ar sintetiza și le-ar înlocui în același timp. O transferare a gramaticii transformaționale la o poetică transformațională au încercat-o Richard Ohman în *Generative grammars and the concept of literary style* (articol din „Word“, XX, 1964) și Samuel R. Levin în *Linguistic structures in Poetry* (ed. II, 1964). Dar cea mai entuziastă aplicație o găsim tot la cercul *Polivanov* și la coredactorul revistei „Change“, Jacques Roubaud (cf. citatele *Quelques thèses sur la poétique*). Pentru acesta, la 15 ani după *Syntactic structures* și mai ales după cartea lui Chomsky și Halle, *The Soundpattern of English* (1968), teoria transformațională a trecut din stadiul polemic-programatic în acela al „realizărilor convingătoare“ proprii unei teorii cu „caracter proteiform“. Teoria literaturii, ca și psihologia sau antropologia, va avea de cîștigat de pe urma acestei teorii echivalabile, ca eveniment, cu teoria mulțimilor acum un veac. Ceea ce nu e contrazis de faptul că, deocamdată, o critică chomskyană nu prea există: fapt explicabil atît prin „noutatea teoriei“, „marea complexitate a conceptelor ei“ și „schimbările rapide prin care trece“* cît și prin „ezitarea și reticențele bine cunoscute ale lui Chomsky însuși și ale numeroșilor săi discipoli de a

* Nu avem de ce intra în detaliile unei bibliografii Chomsky, ea atestînd, cum s-a spus, o „operă multiformă“. Menționăm doar, ca puncte de reper, *Current Issues in Linguistic Theory* cu cele trei versiuni succesive, 1962, 1964, 1965 (numai ultima în volum independent); și sintetica lucrare *Language and Mind*, New York, 1968, discuție a contribuțiilor lingvistice la studiul gîndirii. Ce se pune la îndoială este tradiția americană a behaviorismului care îi dă și lingvisticii moderne „iluzia“ că a elaborat „o tranziție între *speculație* și *știință*“; „dar cred că științele comportamentului nu fac în cea mai mare parte decît să mimeze aspectele exterioare ale științelor naturii; cea mai mare parte a caracterului lor științific a fost dobîndită cu prețul unei restrîngeri a subiectului studiat și al unei concentrări pe probleme relativ periferice... Specialiștii au datoria să marcheze clar limitele actuale ale cunoașterii lor și ale rezultatelor atinse pînă acum... O analiză riguroasă va arăta, cred, că nu pot fi neglijate contribuțiile gîndirii și speculației de altădată, că acestea furnizează în mare măsură o bază indispensabilă pentru o muncă serioasă în zilele noastre“.

se angaja pe un teren care nu e al lor*. Roubaud își confruntă propria *poetică* (*transformațională*, dar nu calcată după aceea a gramaticii) cu teoriile lui Manfred Bierwisch [10] și Chris Bezzel [11] pe care le reunește în teoria comună a unei „gramatici a poeziei". Ce respinge Roubaud este, de fapt, nu numai un calc după gramatica generativă, ci și orice judecată de valoare bazată pe „poetica matematică" (vezi la noi, S. Marcus): limba „obișnuită", cea a comunicării, ar fi diferită de limbajul poetic și fiecare ar fi analizabilă independent. O poetică, după Bierwisch, ar prezenta „competența poetică" în conformitate cu care am putea nu numai să descriem orice text poetic, ci și să distingem *poeticul* de *nonpoetic* după cum putem distinge (cf. Chomsky) *gramaticalul* de *nongramatical;* Bierwisch propune chiar un mecanism de recunoaștere *(Entscheidung-algorithmus)* a enunțului poetic în opoziție cu unul nonpoetic și îi atribuie perspectiva edificării unei „scări a poeticității". Roubaud propune, mai înțelept, o cercetare a dinamicii proprii poeziei, nu calcînd, ci mutînd logica lui Chomsky dintr-un tărîm în altul. El încearcă astfel o primă aplicare la problema metricii și sugerează un proces generativ al versului liber după ce discută contribuțiile, în același sens, ale lui John Thompson de la Congresul de poetică din 1960 (cf. titlul citat *infra*) și din volumul *The Founding of english metre* (Londra, 1961) ca și ale lui Morris Halle și Samuel J. Keyser într-un studiu publicat în 1966 despre *Chaucer and the study of prosody* în care aflăm o „metrică generativă" (aplicată, la rîndul ei, de Joseph Beaver și Donald Freeman la alte epoci și la alți metri ai poeziei engleze). De remarcat că în timp ce Halle, Keyser și ceilalți sînt chomskyeni declarați, Thompson se mulțumește să precizeze că folosește sugestii ale specialiștilor

* Totuși, Chomsky cunoaște scrierile unor formaliști ruși și, în *Language and Mind*, New York, 1968, cap. II, îi citează pe filozofii și teoreticienii literaturii care au sesizat fenomenul automatizării percepției; referirea se face, firește, la Șklovski și la ideea sa despre funcția artei poetice de a singulariza obiectul descris („ostranenie"). Citatul din Șklovski (dat apud Ehrlich, *Op. cit.*) e corelat cu argumente din *Philosophical Investigations* (New York, 1953) ale lui Ludwig Wittgenstein.

în prozodie „de la Aristotel la Jakobson", „fără vreo referință specială".

E aproape inutil să mai amintim că, dacă analiza logico-matematică abia începe să-și ceară drepturile în *Poetică*, calculele statistice constituie un vechi ajutor, cel puțin al stilisticienilor, pe urma lingviștilor.

Dar cercetările inovatoare în lingvistică și relativ aplicabile în analiza literară sînt firește cele bazate pe *informatică*. Teoria informației afirmă prezența unei serii de stimuli posibili și identificabili. Un stimul transmite o cantitate cu atît mai mare de informații cu cît e mai variabil în manifestarea sa, cu cît e mai puțin previzibil. Todorov avea să considere că teoria informației reia după 30 de ani teza lui Șklovski după care informația adusă de un mesaj scade pe măsură ce crește previzibilitatea lui. Marele Norbert Wiener ar fi astfel un bun „formalist" cînd scrie: „Chiar la marii clasici ai artei și literaturii nu mai găsim mare lucru din valoarea lor informativă pentru că publicul s-a familiarizat cu conținutul lor. Școlarii nu țin la Shakespeare pentru că nu mai văd în el decît o cantitate de citate cunoscute". Dar această descoperire „formalistă", care pledează pentru imprevizibilul unui text literar, nu confundă oare „literaritatea" cu valoarea informativă a mesajului? S-ar putea ca, dimpotrivă, teoria informației să fie aplicabilă *în sens invers* la poezie: aici cantitatea informației nu e pertinentă; „literaritatea" s-ar putea să se afle tocmai în singulara situație a unui text care încalcă și legea „minimului efort" și pe aceea a probabilităților. Un text poetic ne place deși e inutil informațional și elementul de surpriză ne distrage atenția de la reala valoare „literară". Redundanța, care indică existența trăsăturilor superflue, este în poezie, poate, o condiție. Lucrările lui Wiener despre cibernetică sînt precis de mare importanță pentru lingvistică. Oare și pentru analiza sau teoria literaturii? Fără îndoială, ca și în cazul poeticii transformaționale, se poate discuta despre modelarea poeziei dar nu pentru a ajunge la fabricarea unei poezii perfecte (cum cred unii; nici măcar pentru fabricarea unui „model" eminescian mai „pur" decît orice poezie eminesciană reală!), ci pentru a stabili o morfologie a poeziei, de pildă.

În acest sens şi lumea literaturii este alcătuită, cum spune Wiener, din *tipare*, *patrons*, „sisteme ordonate" ce sînt caracterizate prin ordinea elementelor lor şi nu prin proprietăţile intrinseci ale fiecăruia. Două tipare sînt asemenea dacă structurile lor îşi corespund punct cu punct, astfel încît fiecărui termen al unui patron să-i corespundă un termen al celuilalt iar succesiunii termenilor dintr-unul să-i corespundă succesiunea termenilor din celălalt. Aceasta ne întoarce la constatarea unor identităţi de formă în ciuda diferenţelor de substanţă, ceea ce e important pentru clasificare şi sistematizare dar nu pentru „producere".

O poetică structurală, bazată pe lingvisticile structurale diverse, e sigur posibilă şi interesantă deşi deocamdată nu constatăm decît tatonări, uneori conştiente de paşii abia încercaţi, altădată sentenţioase şi trufaşe. Tendinţa acestei poetici — „teoria literaturii", „neo-retorică" etc. — de a desfiinţa critica literară, analiza operei individuale, e evidentă. Este de observat că, această tendinţă vine mai curînd din partea literaţilor neofiţi în lingvistică decît a vechilor lingvişti preocupaţi de poetică.

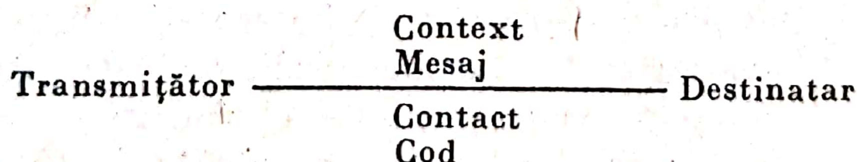
Cel mai ilustru exemplu de analiză structurală a unei opere individuale îl oferă astfel, credem, diversele eseuri (etimologic vorbind) ale lui Roman Jakobson. Teoretic, poate că găsim la acesta sinteza tuturor căutărilor din lingvistica structurală şi aplicativitatea lor la studiul literaturii are pecetea epocii noastre de afirmări şi negări îndoielnice. Ideea *literarităţii*, de el lansată în anii tinereţii, nu a devenit nici prin el, nici prin alţii, prea clară; dar e cert că fără ea orice poetică şi orice *analiză literară* rămîn în afara obiectului lor. Am putea spune despre contribuţia teoretică a lui Jakobson la *Poetică* ceea ce spune Malmberg despre alte teorii ale sale: „Se află în ele, după cum se vede, concluzii extrem de îndrăzneţe dar — dacă se dovedesc întemeiate — geniale"... Şi: „Este în sine un merit destul de mare al lui Jakobson acela de *a fi pus problema*". Istoriceşte, de asemenea, Jakobson se află la întretăierea tuturor şcolilor structuraliste în lingvistică şi poetică, după cum se află şi printre întemeietorii unora dintre ele. Între Poetika, fundată în anii '20 de el împreună cu Brik şi Polivanov pînă la actualul cerc *Polivanov* şi

școala sovietică de la Tartu, Jakobson marchează întrunirile internaționale, fie că e vorba de conferința de stilistică de la Bloomington, în 1955, sau de conferința de poetică de la Varșovia din 1960 [12] ș.a.

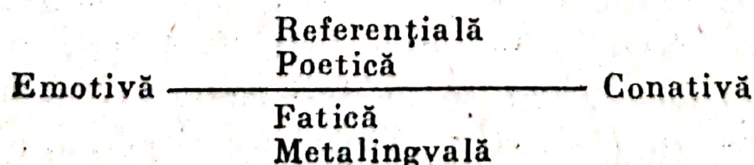
Teoretic, o sinteză a vederilor lui Jakobson e suficientă prin celebrul studiu *Lingvistică și poetică, aprecieri retrospective și considerații de perspectivă*, tradus și în limba română [13]. Nu vom intra în detalii, accesibile oricui citește acest studiu și, mai ales, interesînd teoria nu analiza poeziei. Jakobson se continuă pe sine și fundamentele vechilor cercuri rus și praghez, reamintește vechea lucrare a lui E.D. Polivanov din 1924, despre metrica versurilor chineze ca și uluitoarele *Journals and Papers* ale lui G.M. Hopkins editate în 1959, dialoghează cu participanții de la conferința din Bloomington și cu numeroși alți cercetători contemporani. Indiscutabil fundamentală, în ce ne privește, este, pentru definirea poeticului, prezentarea dublei scheme, a factorilor și a funcțiilor comunicării verbale, reluări mai complexe ale schemelor cunoscute din Peirce, Richards & Ogden și Bühler*. Ca și întreaga direcție pe care o reprezintă strălucit, Jakobson întoarce complet propunerea lui Croce de a reduce lingvistica la estetică: pentru el poetica nu poate fi decît o parte integrantă a lingvisticii, ceea ce are consecințe imediate asupra modului de receptare analitică a unei opere.

Întrebarea fundamentală e, altfel formulată, aceea pusă înainte cu cîteva decenii: în ce constă *literaritatea* operei literare; în formularea actuală: „ce elemente conferă mesa-

* Schema factorilor:



cu schema corespunzătoare a funcțiilor:



jului verbal caracterul unei opere de artă?" Răspunsul apare inițial complet și în clipa următoare unilateralizat:

„Deoarece principalul obiect de studiu al poeticii este *differentia specifica* inerentă artei verbale, care o separă de celelalte arte și de alte forme ale comportamentului verbal, poetica este îndreptățită să ocupe locul de frunte în studiile literare."

Acest răspuns implică definirea obiectului de studiu al poeticii (convențional vorbind, definirea „poeticului" sau a „literarității") prin diferența specifică față de două genuri proxime: *„arta verbală"* vs. *„celelalte arte"* (deci *arte* dar *nu verbale*) și *„arta verbală"* vs. *„alte forme ale comportamentului verbal"* (deci *verbal* dar nu *artistic*).

În ambele opoziții, artisticul intră ca factor comun: prima oară pentru a se diferenția statutul lui verbal față de cel non-verbal; a doua oară ca un calificant al verbalului față de orice verbal non-artistic. Combătînd „argumentele împotriva pretenției de a considera poetica o parte a lingvisticii", Jakobson trece tocmai peste factorul comun al celor două diferențe specifice ale obiectului de studiat: cum poate rezolva lingvistica problema *literarității* ca aspect particular al artisticului verbal? Obiecțiile la care Jakobson replică nu ating această problemă și dreptatea sa ignoră, credem, unele dileme. Firește că poetica poate face parte din lingvistică în ciuda faptului că numeroase elemente poetice țin de o semiotică generală; firește că problemele universului „verbalizat" însuși constituie o entitate „extrapoetică" precum constituie una „extralingvistică". Dar cum stabilim prin lingvistică valoarea artistică a poeziei?

Indirect, Jakobson răspunde și la această întrebare, implicată fundamental în punerea problemei de către el însuși. Dar răspunde printr-un sofism, discutînd despre *evaluarea* operei literare și nu despre posibilitatea definirii acesteia drept *valoare artistică*, a definirii ei prin calitatea de *artă* verbală nu de *formă a comportamentului verbal în poezie*. Deși *judecata de valoare* însăși ni se pare indispensabilă, aici e vorba în primul rînd de o judecată *de existență*. Pentru a discuta despre un text anume ca

despre un *text poetic* (adică de *artă* verbală) trebuie în prealabil să avem certitudinea existenței sale *artistice*.

Soluția lui Jakobson stimulează desființarea *criticii* în favoarea unei *științe*, a unei *teorii* a poeticului. Evident, criticul este aici reprezentantul penibil al unui „impresionism judecătoresc" care ar înlocui „descrierea valorilor intrinseci ale unei opere literare printr-un verdict subiectiv, distrugător"; „nici un manifest propagînd gusturile unui critic și părerile lui despre literatura de creație nu poate înlocui o analiză științifică obiectivă a artei verbale". Să spunem că e așa. Dar care sînt criteriile unei asemenea analize, *obiective*, a *artei* verbale, a unui comportament verbal devenit *artistic* și, deci, confruntabil cu alte comportamente *artistice* dar non-verbale?

Ca și pentru orice încercare de transferare a *Prolegomenelor* lui Hjelmslev la o teorie a literaturii, se pune și pentru teoria lui Jakobson problema cîmpului în interiorul căruia se constituie constantele. Pentru o teorie a limbii, *toate* limbile sînt egal îndreptățite să fie luate în considerare, nici uneia nu i se poate contesta calitatea de *limbă*. Dar cum vom delimita domeniul *operelor poetice?*

Jakobson însuși cere, în spirit saussurian, studierea operelor nu numai în diacronia lor ci în sincronia lor. Sincronia, pentru lingvist, este dată de studiul *actual* al limbii, cu ignorarea, operațională, a transformărilor ei anterioare. Foarte inteligent, Jakobson distinge situația particulară a cîmpului poetic: descrierea sincronică, în acest domeniu, „nu se ocupă numai de producția literară dintr-o epocă dată, ci și de acea parte din tradiția literară, care, pentru epoca luată în considerare, s-a păstrat vie sau a fost reînviată". E, evident, vorba de monumentul structural unic de care vorbise Eliot. Dar cine stabilește, și după ce criterii, „ce e viu sau reînviat"? Cutare autori „corespund sensibilității moderne", alții „nu aparțin valorilor artistice viabile". Iată, deci, un cîmp de studiu obiectiv alcătuit pe baza celei mai tipice „mutații a valorilor estetice", cum spunea Lovinescu al nostru, a fluctuațiilor unui „verdict subiectiv, distrugător", pentru că e elaborat inevitabil de o personalitate sau de un grup ce vorbește în numele sensibilității moderne. „Poetica sincronică",

obiectiv şi ştiinţific definită, se bazează pe forţa cu care T.S. Eliot şi-a impus „gustul" unei elite intelectuale anglo-americane! Şi, chiar dacă nu e aşa, chiar dacă e vorba de o indiscutabilă sincronizare a literaturii cu sensibilitatea modernă, sînt necesare criterii de demonstrare a acestei sincronizări, criterii de *judecată*, implicit de evaluare, în care nu lingvistul are cuvîntul. Mai mult chiar, evaluarea e implicită pentru că a precedat cîmpul deschis descrierii sincronice. În nici un caz nu se va afla cineva care să afirme că lingviştii au decis că Shakespeare, ca şi Donne, Marwell, Keats şi Emily Dickinson, *aparţin valorilor artistice viabile* iar J. Thompson şi Longfelow — nu. Şi, anticipînd, putem spune că ar fi greu pentru lingvistul Jakobson să demonstreze că Longfelow nu este *poet* de vreme ce, indiscutabil, se vor fi găsind şi în versurile sale, ca în sloganul electoral *I like Ike*, lansat pentru alegerea ca preşedinte a lui Eisenhower, „o imagine paronomastică" de tipul *„ai laic aic"* a cărei funcţie poetică e certă.

Pentru un critic literar care a învăţat că lingvistica e importantă în studierea poeticului, dar nu suficientă, e valabilă mai ales această afirmaţie — inutilă în demonstraţia sa — a lui Jakobson: „Orice încercare de a [...] limita poezia la funcţia poetică ar duce la o simplificare excesivă şi înşelătoare". Pentru un lingvist prioritatea o are fragmentul pe care l-am sărit, indicîndu-l prin paranteze drepte: „orice încercare de a *reduce sfera funcţiei poetice numai la poezie* [...] ar duce la o simplificare excesivă şi înşelătoare". „Studiul limbajului implică o atentă luare în considerare a funcţiei lui poetice" pentru că lingvistica trebuie să studieze *toate* funcţiile limbajului, fiecare dintre ele luminîndu-le pe celelalte; funcţia poetică este, *ca şi toate celelalte* funcţii ale comunicării verbale, prezentă mai mult sau mai puţin *în orice comportament verbal* (fie şi numai în chip accesoriu).

După cum cîmpul studiului sincronic *obiectiv* implică o *prealabilă evaluare* (inevitabil subiectivă), afirmarea că funcţia poetică a limbajului este *determinantă* pentru arta verbală implică o prealabilă demonstraţie, pe care Jakobson o eludează. Demonstraţia convingătoare ar fi fost

aceea care ar fi putut *exclude din cîmpul poetic* orice text unde „funcţia poetică a limbajului" nu este determinantă.

Jakobson afirmă axiomatic determinarea artei verbale de către funcţia poetică a limbajului şi se ocupă exclusiv de definirea şi descrierea acestei funcţii, indiferent de manifestarea ei în domeniul poeziei sau în afara lui.

Funcţia poetică a limbajului ar consta astfel în *atitudinea faţă de mesaj în sine (Einstellung)*, în „centrarea" asupra „mesajului ca atare".

Longfelow nu e poet dar funcţia poetică a limbajului este exemplificată prin preferinţa unui locutor oarecare pentru secvenţa fixă *Ina şi Margareta* care „sună mai bine decît *Margareta şi Ina*", ca şi prin *I like Ike*...

Lărgind şi specificînd definiţia poeticului prin „trăsătura caracteristică indispensabilă, inerentă oricărei poezii", Jakobson stabileşte că *„funcţia poetică proiectează principiul echivalenţei de pe axa selecţiei pe axa combinării"*. Aparentă lărgire şi specificare, deoarece prima concluzie se referă la particularitatea că „secvenţele delimitate prin limitele de cuvînt devin măsurabile". „În afara funcţiei poetice, măsura secvenţelor nu-şi găseşte nici o explicaţie ca procedeu de limbaj". *Ina şi Margareta* ne demonstra „principiul poetic al gradării silabelor, devenit obligatoriu, de pildă, în epica populară sîrbă" ş.a.

Pe noi ne interesează: dacă acest principiu e realmente determinant pentru poezie (înţelegînd prin poezie nu numai versul, ci literatura în genere ca artă verbală).

Ştim că nu e suficient să spui *Ina şi Margareta* sau *I like Ike* ca să avem artă verbală; ştim că în aceste secvenţe oarecare se manifestă funcţia poetică a limbajului, ştim că în poezie se manifestă însă şi celelalte funcţii ale limbajului. Oare *I like Ike* nu e poezie tocmai pentru că alte funcţii ale limbajului ar fi necesare în constituirea unei poezii? Nu, de vreme ce determinantă pentru poezie este funcţia poetică. Atunci ce îi lipseşte ca să fie poezie? Nu cumva interrelaţionarea ei într-un întreg *poetic* ce abia s-ar cere definit ca statut ontologic?

Pe de altă parte, cum se demonstrează arta verbală a poeziei „cu vers liber" şi, mai departe, a prozei? Jakobson lasă pe al doilea plan „varietăţile aşa-numitului vers liber"

şi recunoaşte că, în general, „compoziţia neversificată" sau *proza* pune în faţa lingvistului probleme complicate. Practic, problema se rezolvă socotind că acestea ar face tranziţia „de la limbajul strict poetic către limbajul strict referenţial". Ceea ce înseamnă, în ultima instanţă, că „literatura propriu-zisă" ar fi numai „compoziţia versificată". Analiza prozei (a povestirii) întreprinsă în ultimii ani mai ales de grupul „Communications", încearcă să împlinească această îngustare, de altfel pornind tot de la sugestii excepţional de fertile ale lui Jakobson (printre care acelea din *The metaforic and metonimic poles*, articol cuprins în *Fundamentals of language*, Gravenhage, 1956). Dar, dincolo de obiecţiile posibile, nimeni n-a adus atîtea servicii analizei poeziei ca Jakobson. Teoria lui despre limbajul poetic oferă cel mai amplu cadru conceptual nu numai pentru studierea *versului*, ci şi a *structurii unei poezii*, în totalitatea ei, cel puţin cu condiţia ca aceasta să fie *versificată*. În ce priveşte calitatea ei *poetică*, aceasta se cere acceptată dinainte: Jakobson nu va demonstra vreodată de ce cutare text este *artă*, dar, analizînd un text recunoscut ca artă, îi va indica excelent „structura obiectivă".

În locul rezumării diverselor principii teoretice, este preferabilă recomandarea unor *analize* ilustrînd concret aceste principii. Le putem aduce şi acestor analize diverse obiecţii. În primul rînd pretenţia obiectivităţii lor efective, care ar presupune că, pentru fiecare poezie, o singură analiză este cu adevărat valabilă, corespunzătoare structurii ei intrinseci şi confirmată de principiile enunţate de autorul însuşi (intenţionalitate înţeleasă ca programare conştientă a limbajului poetic). În al doilea rînd, faptul că o analiză extrem de riguroasă, ca acelea ale lui Jakobson, poate ajunge la o concluzie pe care un critic „impresionist" ar fi formulat-o de la bun început. Dar nimic nu ne poate împiedica să vedem într-o analiză a lui Jakobson, dacă nu singura valabilă, una dintre cele mai valoroase printre altele care ar folosi aceeaşi metodă sau cu totul alta; şi să recunoaştem că o concluzie argumentată riguros e mai revelatoare decît o genială definire, chiar cînd descoperim între ele o cvasi-identitate.

Analizele lui Jakobson s-au aplicat asupra cîtorva poezii, în diferite limbi (cu predilecție asupra celei franceze, cu excepția primei sale epoci). Întreprinderea lor *în colaborare* nu are numai o explicație practică: conlucrarea cu un lingvist (sau semiolog) a cărui limbă maternă este aceea a poeziei analizate, ci și o explicație de principiu: în opoziție cu G. Călinescu sau cu orice alt critic convins de *vocația* necesară analistului — el însuși creator și evident impunînd operei receptate propria-i viziune, precum opera-universului —, Jakobson, sigur pe obiectivitatea instrumentelor sale, se poate asocia cu orice alt cercetător serios („laboratoarele" Barthes sau Goldmann ilustrează aceeași certitudine a „impersonalității" analizei).

Una dintre primele analize moderne ale lui Jakobson are ca obiect o poezie românească: *Revedere* de Eminescu, în colaborare cu Boris Cazacu, ca laborant român (în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée", I, 1962 p. 47—54); de altfel concisă, în raport cu altele. Din aceeași epocă datează celebra analiză la *Les Chats* de Baudelaire, în care co-laborant este ilustrul Lévi-Strauss (în „L'homme", II, 1962, 1, p. 5—21; parțial tradusă în românește, în „Secolul 20"). Au urmat analiza unei poezii a lui Brecht și cea a unui sonet al lui Dante, în 1966. Cea mai minuțioasă și cea mai valoroasă ni se pare, însă, *microscopia* făcută la *Spleen IV* a lui Baudelaire (în „Tel Quel" nr. 29 din 1967, p. 12—24). E o analiză ilustrativă pentru tezele lui Jakobson ca și „un model" (în sens clasic) oferit oricărui *critic literar* dispus să epuizeze, în sistemul său, semnificațiile unei poezii. Firește deci, nu vom privi analiza lui Jakobson din interiorul sistemului nostru, ci în conformitate cu cel pe care și-l asumă el.

Textul analizat este ultima *variantă* lăsată de poet: din 1861, adică ulterioară apariției în *Fleurs du Mal* (1857). Atît scrierea poeziei ca atare, cît și modificarea ulterioară a ei (cf., la alt nivel, „le travail du style" cercetat de un Albalat prin confruntarea etapelor succesive ale unei redactări) sînt presupuse a fi intenționalitate totală, alegere sistematică de procedee (cf. Șklovski). *Spleen IV* relevă, așadar, „la sorcellerie évocatoire" concepută de Baudelaire însuși, „même au point de vue supérieur de la linguistique".

În ciuda unei prejudecăţi curente la structuraliştii neofiţi, Jakobson nu începe printr-un decupaj ci pleacă de la ceea ce s-ar numi, împotriva ortodoxiei metodei, o intuiţie globală a compoziţiei (ceea ce e mai mult în gen Spitzer). Şi anume de la construcţia *impară* a poeziei care îi sugerează recomandarea ulterioară a lui Verlaine: *Préfère l'impair!* Imparitatea întregului (5 strofe) trimite la prima opoziţie compoziţională: 3 strofe impare (I—III—V; I—catrenul iniţial şi V—catrenul final reprezentînd *strofele exterioare* ale poeziei; III — catrenul central) vs. 2 strofe pare (II—IV, *strofele interioare*).

De aici planul analizei care va urmări, la toate nivelurile, structura opoziţională reluată pentru totalitate:

a) **dihotomia simetrică:**

strofe pare vs. strofe impare (I—III—V. vs. II—IV)
strofa centrală vs. strofe periferice (III vs. I—V)
strofe anterioare vs. strofe posterioare (I—II vs. IV—V)
strofe interioare vs. strofe exterioare (II—IV vs. I—V)
strofa iniţială vs. strofa finală (I vs. V).

Strofa centrală se află în raport de *similaritate* şi *contrast*:

pe de o parte cu cele două strofe *anterioare* (I—II) pe de altă parte cu cele două strofe *posterioare* (IV—V).

La rîndul lor, aceste două *perechi de strofe* converg şi diverg în *textura lor gramaticală şi lexicală*: opoziţia compoziţională I—II vs. IV—V se reflectă, deci, la alt nivel. Împreună cu strofa centrală, cele 3 strofe impare (în opoziţie cu strofele pare), cuprind, fiecare, cîte *o referinţă la pers. I* (deşi, aparent, poetul aici, nu s-ar „autoexprima", cf. Baudelaire: „le poéte lyrique trouve occasion de parler de lui-même"). În vreme ce strofele pare nu cuprind nici un pronume la pers. 1, în strofele impare acestea se află echivalate numeric în perfectă simetrie cu pronumele la pers. III (4 pron. pers. 1; 2 la pl. + 2 la sg. 1 substantival + 3 adjectivale; exact aceeaşi este situaţia pronumelor pers. III; de asemenea aceeaşi este repartiţia unora şi altora în versuri; simetria dihotomică merge pînă la detalii de tipul raportării celor două pronume adjectivale

de pers. I și III, posesive, cîte unul la un substantiv feminin și cîte unul la un substantiv masculin).

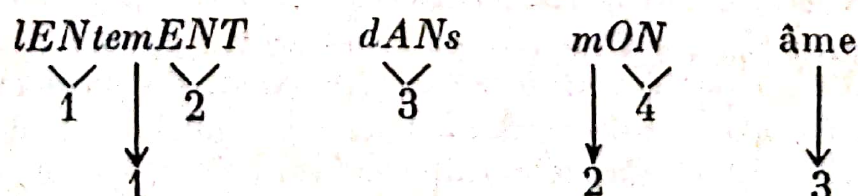
Relaționarea trece pe plan semantic, cu constatarea că toate pronumele pers. III, în strofele impare, se raportează la *subiecte ostile* („ciel bas et lourd"; „la pluie"; „un peuple d'infâmes araignées"; „l'Angoisse atroce"), iar raporturile sintactice au și ele o corespondență „expresivă": între pronumele de pers. I și cele de pers. III (tot în strofele impare) se stabilește o *ordine de dependență* care inferiorizează pers. I (aceasta în poziție de complement direct sau circumstanțial în raport cu un subiect sau cu un posesiv pers. III legat de subiect).

Jocul pronumelor personale și posesive apare însoțit și reliefat de un lanț al *corespondențelor fonice*. Jakobson acordă, de fapt (cf. studiul amintit) o mare însemnătate „figurilor de sunet" (expresia e luată din Hopkins) care reprezintă, în stratul sonor, un echivalent al „figurii de stil" văzute de obicei în planul semantic. Repetarea figurii de sunet constituie „principiul constitutiv al versului". Aliterația este o astfel de figură. În prima strofă, primul pronume personal introdus de poet, *nous*, inaugurează o triplă aliterație de *n* inițial urmat de o vocală sau semivocală rotunjită:

Il **nous** *verse un jour* **noir** *plus triste que les* **nuits**.

Apoi, combinarea unui *a* nazal cu siflanta inițială a pronumelui este reiterată în strofa III, 1: *etalANT ses immEN ses* (fonic EN=AN), după cum în III, 4 posesivul *ses* (pr. SE) aliterează cu cerveaux (pr. SErvo).

Pronumele *mon* și *son* din strofa V sînt anticipate de *silabe apofonice* cu *a* nazal: *lANcent*, *errANts* și *SAns*→son; *hurleMENT*, *opiniâtreMENT*, *lenteMENT* → *mon*. Secvența din V, 2 care îl anticipează pe ultimul *mon* al poeziei are 4 vocale nazale și 3 *m*:



Ceea ce produce un „sunet întunecat și voalat" propriu *întregii strofe finale*, care prezintă cea mai puternică acumulare de vocale nazale: 13 (față de 10 în I; 10 în II; 9 în III; 8 în IV).

De acord cu Dell Hymes și în dezacord cu cei ce neagă funcția sonorităților în poezie pe baza „arbitrarului semnului", Jakobson ține, ca și Brik în anii '20, la simbolismul sunetelor: „nexul intern dintre sunet și înțeles iese din stadiul latenței, devenind evident și manifestîndu-se foarte intens și concret". Acumularea peste măsură a fonemelor dintr-o clasă anumită sau asamblarea unor clase opuse pentru a crea un contrast în textura sonoră a unui vers, a unei strofe sau a unei poezii — scria el în studiul *Lingvistică și poetică*, — acționează ca un „*curent subteran al înțelesului*" (secvența subliniată e a lui Poe). Jakobson prețuiește superlativ definirea poeziei de către Valéry ca „ezitare prelungită între sunet și înțeles" și socoate că în poezie orice similitudine de sunet este apreciată în funcție de o similitudine sau de un contrast pe planul sensului.

În această lumină, secvența amintită face deosebit de sensibil efectul acumulării de nazale prin prezența uneia dintre cele mai tipice figuri de sunet, a paronomasiei; — similitudine fonică între mai multe cuvinte, care determină atragerea lor în aceeași sferă de înțeles. Jakobson relevă paronomasele *longs*, *lentement*, *l'angoisse* cu precizarea că, pe plan morfonologic, *g* din *l'Angoisse* se află confruntat cu *g* virtual din *long* unde nu se aude dar se asociază cu femininul *longue* și cu sintagma *long ennui*, unde devine efectiv.

Strofele impare, studiate pînă acum, au un caracter *mai liric*, prin prezența pronumelor de pers. I (absente în strofele pare); de aici și prezența unui *număr sporit de calificative*: în fiecare catren cîte 4 substantive apar însoțite direct de un adjectiv (în strofa II, numai 3; în IV, numai 2). Distribuirea tuturor *calificativelor directe* (non-propoziționale: adjective, participii cu funcție de epitete, adverbe de mod) este perfect simetrică: fiecare strofă pară cuprinde cîte 3; fiecare strofă exterioară — 6; participiile-epitete apar exclusiv în strofele impare.

Compararea celor 2 catrene anterioare cu cele 2 posterioare scoate la iveală o *parțială repetiție de cuvinte*, care susține compoziția ansamblului:

În strofa I din cuplul anterior: *l'esprit*

în strofa I din cuplul posterior: *des esprits* (deci același cuvînt, transpus la plural și personificat).

Elementele asociate ale contextului întăresc această corelație:

I, 2: *l'esprit gémissant;* IV, 3—4: *des esprits qui se mettent à geindre.*

Un raport similar se stabilește și între cele 2 strofe II ale fiecărui cuplu:

II, 2 — *l'Esperance;*

V, 2 *l'Espoir* (sinonime și ambele cu majuscule).

Versul 2 din cele două strofe exterioare oferă o foarte netă corespondență fonică:

I, 2: *Sur l'esprit gemissant en proie...;*

V, 2: *Defilent lentement / dans mon âme; l'Espoir...*

Totodată: *L'espoir / vaincu et pleurant* (V, 2 continuat în V, 3) apare ca o încrucișare fonico-semantică între *l'esprit* și *proie*, din I, 2 (*es-proi→espoir* prin anagramă).

Jakobson amintește cu acest prilej preceptul lui Saussure care cheamă cititorul să sesizeze corespondențele „hors de l'ordre dans le temps qu'ont les elements".

Pe baza aceluiași precept se relevă faptul că *sur* este prima și ultima prepoziție a poeziei, apărînd exclusiv în propoziția liminară și în cea terminală: I, 1, 2: *pèse* / **sur** *l'esprit gémissant;* V, 4: **Sur** *mon crâne incliné / plante...* Cele două construcții sînt astfel legate printr-o *mirror symetry* (simetrie în oglindă).

(A) (B)
pèse / **sur l'esprit**

sur mon crane / *plante*
(B) (A)

Corelațiile fonice și morfo-sintactice observate corespund temei strofelor impare care e *presiunea vastă, masivă*

şi grea de sus şi *pătrunderea înăuntru*. Cuvintele subsidiare menite să reprezinte această pătrundere sînt: fie **au fond de** *(nos cerveaux)* III, 4; fie **dans** *(mon âme)*, — V, 2 cu observaţia în treacăt (cf. R.F. Cargo), că *au fond de* este locuţiunea favorită a lui Baudelaire).

Confruntarea redactării definitive cu variantele din ciorne dă un text diferit pentru V, 2:

În loc de:

Défilent lentement dans mon âme

apărea iniţial:

Passent en foule **au fond** *de mon âme.*

De aici, două observaţii asupra calculării procedeelor în limbajul poetic:

1. versurile relaţionate sînt: III,4 şi V,2: *Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux* şi versul citat în ambele variante; sînt versurile care arată pătrunderea; între ele poetul a organizat şi o paronomasie; mai întîi prin calamburul *filets — foule;* apoi prin figura etimologică *filets — défilent*. Cf. termenii lui Saussure, el a înlocuit o „analiză fonico-poetică" printr-una „gramatico-poetică".

2. În ambele versuri, *pătrunderea* era exprimată, iniţial, prin locuţiunea favorită, *au fond de*; în textul definitiv aceasta a fost înlocuită printr-o prepoziţie sinonimă, *dans;* s-au păstrat atît sensul cît şi interrelaţionarea celor două versuri.

O altă modificare, de la ciornă la textul definitiv, reliefează intenţia exploatării cît mai intense a unui simbolism al labialelor continue, mai ales surde (cf. Grammont: acestea ar exprima „un souffle mou et sans bruit ou accompagné d'un bruit extrémement sourd"). În ciornă, III, 3 apărea:

Et qu'un peuple muet **d'horribles** *arraignées.*

Înlocuirea s-ar datora dorinţei de a acumula aici cît mai mulţi *f*:

Et qu'un peuple muet **d'in Fâmes** *arraignées*

Vient tendre ses Filets au Fond de nos cerveaux.

Ipoteza ar fi confirmată de faptul că, în cuplul de versuri ce urmează acestora, imaginea zgomotului rupînd

tăcerea este însoţită de o triplă combinaţie de labiale continue cu vibranta *r* (relevată încă în *ceRVeaux*):

IV,1: *Des cloches tout à coup sautent avec FuRie*
2: *Et lancent VeRs le ciel un aFFReux huRlement*

Fonemul *F* repetat astfel de 5 ori în cele 4 versuri citate (III, 3—4 şi IV, 1—2) nu mai apare nicăieri în poezie, cu excepţia, relevantă, a celor două figuri etimologice care legau III,4 şi V,2 *(filets-défilent)* ca şi pe cele ce îl leagă pe acelaşi III,4 de II,4: *au fond — plafond*. Toate celelalte cuvinte cu *f* care figurează în ciorne sau în ed. 1857 au fost înlocuite (1,4: *fait* → *verse;* V,2: *au fond* de → *dans;* V,3: *fuyant* → *vaincu*).

Cele patru complemente prepoziţionate observate în strofele impare sînt strîns legate pe planul semantic:

I,2: *Sur* **l'esprit**
III,4: *au fond de* **nos cerveaux;**
V,2: *dans* **mon âme;**
V,4: *sur* **mon crâne**

În acelaşi timp, ele sînt interrelaţionate complex prin jocul situării şi sensului atît al cuvintelor subsidiare cît şi al complementului. În ce priveşte sensul cuvintelor subsidiare şi locul complementului în vers, cei doi termeni extremi ai seriei contrastează cu cei doi termeni medii: *sur* (în termeni extremi) vs. *au fond de* (în termeni medii), iar complementul se află la începutul primului emistih în termenii extremi (*Sur l'esprit*... şi *Sur mon crâne* deschid versul) pe cînd în termenii medii se află la începutul celui de-al doilea emistih (*au fond de nos cerveaux* şi *dans mon âme* urmează, în versul lor, imediat după cezură).

Pe de altă parte, sensul complementului şi locul lui în strofă unesc cei doi termeni impari ai seriei şi îi opun celor doi termeni pari:

l'esprit + *âme* (1 + 3)
vs.
cerveaux + *crâne* (2 + 4)

primul cuplu de complemente (1 + 3) aflîndu-se în versul 2, celălalt în versul 4 al strofelor respective.

Caracterul *spiritual* al primului cuplu *(esprit + âme)* şi natura *concretă* a celuilalt *(cerveaux + crâne)* se leagă de tendinţa manifestă de a aplica un complement de „ordin

abstract" la un subiect indicînd „o ființă materială" pentru a se evita combinarea complementelor cu subiecte de același ordin. Avem deci: *esprit* raportat la *ciel* (cer-*concret*) și *âme* raportat la *corbillards* (sicrie) în opoziție cu *cerveaux* la *peuple (popor — abstract)* și *crâne* la *Angoisse* (Neliniște!).

Dacă strofele impare au ca temă *pătrunderea, presiunea* de sus în jos, strofele pare răspund la mișcarea opresivă printr-o *creștere sacadată, dirijată de jos în sus.* În grupul impar, punctul de plecare e cerul (*Le ciel*, I,1); în grupul par e pămîntul (*La terre*, II,1). Această orientare diametral opusă e suficient descoperită prin confruntarea primelor strofe ale cuplurilor anterior și posterior:

I, 1: *LE CIEL* (subiect)... *pèse* (predicat)
2: *SUR L'ESPRIT.* (complement circumstanțial)
3: *eT*
4: *nous VERSE.*

IV, 1: *Des cloches* (subiect)... *sautent* (predicat)
2: *Et lancent VERS LE CIEL* (compl. circumstanțial)
3: *Ainsi que DES ESPRITS* (subiect).

Deci în strofele impare *cerul* e cel ce acționează, opresînd *spiritul.* În strofele pare *spiritele* acționează împotriva *cerului.*

În II,1 (strofă pară) și III,2 (strofă impară) se află două metafore paralele

1 *un* **cachot** *humide* (o celulă umedă)
și
2 *une vaste* **prison** (o vastă închisoare).

Metafora 1 aduce imaginea *Speranței* încercînd să zboare și lovindu-se în mișcarea ei, de jos în sus, de tavan: *se cognant la tête a des plafonds pourris.*

Metafora 2 repetă mișcarea opresivă prin dubla imagine a gratiilor *(barreaux)* lăsate de ploaie (de sus în jos) și a plaselor *(filets)* întinse de păianjeni *au fond de nos cerveaux.* Figura etimologică realizată între II,4 și III,4 — *plafond/fond* — subliniază diferența de perspectivă dintre strofele vecine, prima pară, a doua impară.

În întreaga poezie se află doar două substantive concrete de gen animat, ambele în strofele vecine și opuse II

și III: cel din strofa impară — *les infâmes arraignées* — „pregătește o cursă"; cel din strofa pară — *une chauve — souris* — „încearcă să evadeze" (cf. mai direct spus în soluția abandonată a primei redactări: *Fuyant vers d'autre cieux*). Ambele motive zoomorfe folosesc consoane continue reiterate; am văzut, *supra*: *infâmes arraignées*, *filets*, *au fond;* în strofa II: *chauve-souris / s'en va.*

Microscopia continuă să scoată în evidență opozițiile la toate nivelurile între strofele impare și cele pare, apropiindu-ne tot mai mult de receptarea sensului integral al poeziei. Strofele impare sînt străbătute de ideea întinderii în spațiu și timp, idee *durativă* și *continuă*, manifestată intens la nivelul lexical și morfologic: *ennuis* **longs**, „orizontul *îmbrățișînd* **tot cerul**", ploaia „*etalîndu-și urmele* **imense**", închisoarea **vastă** (vs. strîmtoarea din *cachot humide* în strofa II) etc... Strofele pare conferă perifrazelor verbale mai curînd o valoare *incoativă* și *intermitentă*: liliacul „*s'en va battant les murs*" și „*se cognant la tête*", spiritele „**încep** *să geamă*". Aceeași valoare capătă adverbele din IV,1: *tout-à-coup* (indicînd, cf. Tesnière, un „*temps-point*") cuplat cu verbul *sautent* (-sar), care indică prin excelență mișcarea intermitentă; iar verbul *lancent* (IV,2) e tocmai acela prin care Marouzeau exemplifică „o acțiune înfățișată ca fiind limitată la însuși stadiul ei inițial".

Analiza sintactică vine și ea să confirme opoziția: strofele impare, cu o temă *extensivă*, se împart mai întîi în propoziții coordonate, în timp ce fiecare din strofele pare, cu finalitate semantică *ascendentă*, formează o hypotaxă etajată:

II. *Où l'Espérance, COMME une chauve-souris*
S'en va...
IV: *AINSI QUE des esprits*
Qui se mettent...

Ligamentul *comme* se află în ambele strofe anterioare (I și II) dar numai în strofa pară comparația eliptică („*comme le ferait une chauve-souris*") face parte dintr-o dublă hypotaxă; de asemenea numai în strofele pare ligamentul are un accent emfatic, prin situarea lui în vers (cf. și princi-

piile expuse în legătură cu accentul silabic în *Lingvistică și poetică*):

II,2: *comme* — așezat la sfîrșitul emistihului

IV,3: *ainsi que* — alcătuind primul trisilab al versului.

În prezentarea acestei microscopii evident că nu avem dreptul să trecem peste nici o verigă a lanțului desfășurat de Jakobson; sărim, totuși, multe, pentru că ne interesează direcția analizei sale și nu, în sine, validitatea întregii demonstrații, cu toate corelațiile ei. Subliniem astfel că, spre deosebire de canonul structuralist deja impus, Jakobson asociază poezia aleasă ca obiect de studiu cu alte poezii ale aceluiași autor, folosindu-le oarecum ca „limbaj-instrument" în decodare, dar bizuindu-se evident, pe o apropiere tematică. Sonetul *Le Couvercle* (Capacul) recapitulează „dicționarul" *Spleen*-ului *IV*. Omul, aflat pe pămînt, „fie că micul său creier *(cerveau)* e activ sau molatic", privește „cu un ochi tremurător" la cer, „acest zid de cavou ce-l sufocă, tavan... capac întunecat" (dăm traducerea literală; termenii dicționarului sînt evidenți: *terre-ciel*, *cerveau*, *mur*, *plafond*). Cele două atitudini față de firmament, aflate în *Spleen* prin opoziția dintre strofele impare și cele pare, sînt aici explicit caracterizate. *Le ciel* este arătat în același timp drept „*terreur du libertin*" și, invers „*espoir du fol ermite*". Într-un alt sonet, care precedă *Spleen*-urile și se intitula inițial tot *Spleen*, apoi *La cloche fêlée*, imaginea clopotului „*au gosier vigoureux qui... jette fidèlement son cri religieux*" se află în netă opoziție cu *l'âme fêlée* a poetului: „vocea slăbită" a acestuia seamănă cu „*le râle epais d'un blésse qu'on oublie... et qui se meurt sans bouger*". Jakobson explică, poate oarecum prea simplu, că ura și disprețul pentru zgomotoasa chemare a clopotului îl fac pe poet să-l „reboteze", în *Spleen*, „*un affreux hurlement*", iar ființele ostile evocate în cele două strofe vecine sînt și ele însoțite de un epitet strict peiorativ: **infâmes** *arraignées*, *Angoisse* **atroce**, pe cînd cele două strofe anterioare erau ferite de asemenea adjective.

Consecințele „dihotomiei simetrice" sînt urmărite apoi în strofa centrală (III vs. I și V; vs. I—II și IV—V) și, în cele din urmă, în versurile interioare ale acestei strofe, deci în mediana întregii poezii (vs. 2—3 din strofa III =

= v. 10—11 ale poeziei, precedate şi urmate de cîte 9 versuri: 1—9 şi 12—20). Aceste versuri anunţă transformarea unei metafore (ploaia trasînd gratiile unei închisori cosmice) într-o alta (plasă întinsă de păianjeni *în* creierii noştri), subliniind, evident, opoziţia determinantă. În întreaga poezie, numai aceste două versuri conţin cîte un paroxiton în fiecare emistih. Astfel, prin tensiunea stabilită între profilul accentuat al versului şi segmentarea sa, ele se detaşează categoric de întregul lor context:

III, 2: *D'une vaste prison / imite les barreaux*
3: *Et qu'un peuple muet / d'infâmes arraignées*

b) **bipartiţia sintactică a poeziei:**

primele 3 strofe, cu propoziţii subordonate
vs.
ultimele 2 strofe, cu propoziţii independente,

prima parte alcătuind, de fapt, o triplă protază.

Începutul părţii a doua (cuplul IV—V) este marcat de întîlnirea a două accente la cezură.

Des cloches tout-à-COUP/SAUtent avec furie

ceea ce repetă fenomenul aflat numai în primul şi ultimul vers al poeziei:

Quand le ciel bas et LOURD/PÈSE comme un couvercle

şi

Sur mon crâne incliNE/PLANte son drapeau noir

Caracterul brusc al apodozei (tout-à-coup, deodată) e net exprimat şi în structura fonică a strofei a IV-a prin ciocnirea a doi *t* la începutul şi sfîrşitul catrenului:

IV,1: *Des cloches TouT-à-coup/sauTenT avec...*
IV,4: *Qui se meTTenT à geindre...*

Cele două părţi, protaza şi apodoza, atît de inegale ca întindere (3 vs.2) manifestă un surprinzător echilibru în repartizarea categoriilor gramaticale.

Astfel, atît protaza cît şi apodoza cuprind cîte 6 forme verbale personale (2 pentru fiecare strofă a protazei; 3 pentru fiecare strofă a apodozei).

Fiecare parte conţine de 4 ori conjuncţia *et*, iar numărul acesta nu s-a modificat de la ciornă pînă la redactarea definitivă, în ciuda variantelor succesive.

În schimb, un contrast apare deosebit de puternic între strofele limitrofe ale celor două părți:

— în strofa III, singurele substantive la plural sînt complemente (în număr de 5)

— în strofa IV, avem tot 5 forme plurale dar 3 sînt predicate și două subiecte.

Acest contrast relevă funcțiile singularului și ale pluralului în marcarea celor două părți printr-un raport de disimilaritate. Pluralul acoperă numai în apodoză categorii principale. În strofele IV—V el e reprezentat de 4 substantive (incluzînd 3 subiecte) și 4 verbe, pe cînd în strofele I—II toate subiectele și predicatele sînt la singular, iar pluralul substantivelor acoperă numai 9 părți secundare ale frazei.

Din punctul de vedere al semnificației pe care le capătă în poezie, toate substantivele-subiect ale protazei aparțin subclasei definite de Otto Jespersen ca *mass-words*, substantive „materiale" suficient pertinente, pe plan semantic, prin singularul lor: *cer*, *pămînt*, *ploaie*, *popor*. Aceste singulare fac loc, în apodoză, unor plurale ce indică o serie indefinită de unelte manufacturate („clopote", „sicrie") urmate, la rîndul lor, de singularul obligatoriu al sub-clasei „imateriale" a unor cuvinte cărora semantismul le impune un context excluzînd ideea de multiplicitate (de aici majusculele: *Espoir*, *Angoisse*). Așadar, poezia este dominată de două categorii de substantive fără plural.

Substantivele care funcționează ca subiecte principale (subiecte ale propozițiilor independente sau regente), în structura sintactică a fiecărei strofe, sînt cîte 4 pentru fiecare parte, în ciuda inegalității acestora ca întindere. Apar astfel 8 subiecte. Acestea se cuplează succesiv în 4 perechi *(cer-pămînt; ploaie-popor; clopote-sicrie; Speranță-Neliniște)* ai căror termeni sînt strîns interrelaționați sintactic, prin similaritate și contrast: între cei doi termeni ai fiecărei perechi găsim o *identitate a numărului* și o *opoziție a genurilor* [**le** *ciel*-**la** *terre;* **la** *pluie*-**un** *peuple; des cloches* (pl. fem.) — *corbillards* (pl. masc.); *L'Espoir* (sing. masc.) — *L'Angoisse* (sing. fem)]. Între termenii fiecărui cuplu interrelaționarea se regăsește la diferite alte niveluri. Opoziția *Ciel-Terre* e tradițională și evidentă

fără să mai ceară un plus de subliniere la nivel fonematic sau morfologic. Între *Pluie* și *PeuPLe* se produce însă și o apropiere paronimică a doi termeni altfel reliefat diferențiați prin funcția lor în poezie: unul *propriu*, celălalt *figurat*. Cele două planuri sînt distinse, în chip sistematic, prin folosirea articolului *hotărît pentru termenul propriu* și a celui *nehotărît* pentru trop în întreaga poezie:

le *ciel*	dar **un** *couvercle*
la *terre*	dar **un** *cachot*
l'*Esperance*	dar **une** *chauve-souris*
la *pluie*	dar **une** *prison*

În perechea *Cloches-Corbillards* aliterația velarelor subliniază contiguitatea tradițională între sunetul clopotelor și convoiul funebru. Termenii perechii *L'Espoir — L'Angoisse*, marcați și de majusculă, sînt legați reciproc prin începutul lor vocalic (E—A) ca și prin asonanța dintre silabele lor ultime *(poir-goisse)*. De altfel Jakobson constată că acești termeni constituie un cuplu frecvent la Baudelaire, cuvinte vecine fonic și antipode semantic (cf. *Angoisse et vif espoir* în *Le rêve d'un curieux*).

Procesul disimilator e urmărit, apoi, minuțios în repartiția genurilor și articolelor, în tratamentul numerelor ca și în structura rimelor.

Urmează, în cele din urmă, după atîta decupare, și stadiul de *agencement* la nivelul semnificației globale a poeziei (adică echivalentul a ceea ce un critic literar de „vocație" ar fi spus de la început și fără stringentă motivare).

Un prim lanț metaforic apare evident de la primul vers, prin cerul jos și greu, apăsînd ca un capac, vers ce stîrnește imediat asociația convențională cu mormîntul. Dar poezia dezvoltă un alt lanț metaforic, cu totul diferit, prin raportarea nu la *mormînt* ci la *închisoare*: *„un cachot humide;* cu *„murs"* (ziduri) și *„plafonds"* (tavane); *„une vaste prison"*, cu „barreaux" (gratii). „Dicționarul" aflat prin compararea poeziei analizate cu poezia *Le Couvercle* arată, însă, aceleași metafore raportate la *cer*, pentru a atribui *zidul* și *tavanul* „cavoului" cosmic ce îl sufocă pe om. În *Spleen*-ul analizat, abia în strofa finală aparenta

închisoare „se transformă în mormînt" („se transforme en tombeau" — remarcă Jakobson — este, de altfel, formula baudelairiană aflată în penultimul *Spleen* — *„Je suis comme le roi d'un pays pluvieux"*, versul 9).

Cînd locutorul, semnalat prin posesivele pers. I sing., *se ivește* în strofa finală din *Spleen*, atunci simbolica *funebră se suprapune peste aceea a închisorii*.

Astfel, *dans mon âme* (V,2) Te-Deumul clopotelor, evocat în întreaga strofă IV, este *reinterpretat* ca un *clopot de înmormîntare*, urmat de *defilarea înceată și tăcută a carelor mortuare*. În strofa IV, clopotele își lansau urletul spre cer! În strofa V, convoiul funebru se desfășoară *în sufletul meu*. Jakobson citează trimiterea lui Baudelaire la Swedenborg; „dans le spirituel comme dans le naturel, tout est significatif, réciproque, converse, correspondant"*. Comentariul „critic" al lingvistului urmează, de aici încolo, pertinent și cuminte: Spiritualul — sufletul locutorului — devine spațiul unui cortegiu funerar concret și multiplu. Eul, prezentat în interioritatea lui spirituală, apare materializat și pătruns din exterior: *Sur mon crâne incliné* („plecat"); în semn de resemnare sau de prăbușire dinaintea morții? — se întreabă analistul. *Craniul*, ca sinecdocă a *capului*, anticipează *scheletul;* pe cînd subiectul propoziției, *Angoisse* — substantiv abstract personificat — ține de sfera spiritualului (în opoziție cu *corbillards*). Dar acțiunea acestui subiect abstract *(„plante"*, înfige), ca și instrumentul acesteia *(„drapeau noir")* sînt pe deplin *concrete* („steagul negru" rămînînd, totuși, și emblema doliului). Astfel se păstrează reversibilitatea raportului dintre metafora *mormîntului* și aceea a *închisorii cosmice*: „înspăimîntătoarea viziune a funeraliilor mondiale în sufletul individului se contopește cu imaginea acestui individ dîndu-și sufletul în spaima lumii".

* Jakobson nu indică de obicei sursa citatelor, la care apelează exact cît îi cere demonstrația. Citatul aici evocat e: „(Swedenborg.. nous avait deja enseigné) que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le spirituel comme dans le naturel, est significatif, réciproque, converse, correspondant" (*L'Art Romantique* XXII, 1, 2). E, de fapt, sensul faimos din poezia *Correspondances*.

De altfel, argumentarea continuă prin analiză. Strofa finală a poeziei, epilogul ei, este alcătuită din două propoziții marginale, amintite pînă acum, și dintr-o a treia propoziție, intercalată între ele:

1 { *Et de longs corbillards, sans tambours ni musique*
Défilent lentement dans mon âme; [...]

3 { [...] *et l'Angoisse atroce, despotique,*
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir

Parantezele drepte indică locul celei de-a doua propoziții:

2 { *L'Espoir*
Vaincu, pleure...

Această propoziție răspunde catrenului II, adică celei de-a doua dintre cele trei propoziții coordonate ce compun protaza primei fraze a poeziei:

Quand la terre est changée en un cachot humide
Où **l'Esperance,** *comme une chauve-souris*
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tete à des plafonds pourris.

Propoziția 2 din „Epilog" descrie deci soarta speranței (Esperance cf. II,2; *Espoir* cf. V,2) care, „învinsă, se îngroapă în sînul universului după ce a eșuat tragic în zadarnica încercare de a izbi bolta cerească cu aripa ei timidă, lipsită de îndrăzneală". Această propoziție, lipsită, ca și strofa II, de orice raportare la pers. I, e condusă numai de conceptul abstract și impersonal al speranței, iar abstracția universalizată a acestui cuvînt separa fundamental cele două propoziții marginale cu dublul lor aspect — spiritual și natural — al eului. Analiza sintactică sprijină strălucit demonstrația:

Propoziția în cauză se detașează de propoziția introspectivă ce o precedă printr-o *asindetă* (;). Dimpotrivă, aceasta începuse printr-un Et (V,1) care formează o „joncțiune anaforică" între cele două fraze independente ce se succed. În plus, prezența prepoziției *înaintea* primei propoziții a strofei a V-a și absența ei *după aceasta* unesc strîns ter-

menii perechii *cloches-corbillards* (IV, 1—4 şi V, 1—2) şi îi separă de perechea următoare *Espoir-Angoisse*.

Astfel, o simetrie în oglindă relaţionează cele 3 propoziţii coordonate ale strofei finale cu cele 3 propoziţii care alcătuiesc protaza:

Protaza, prop. 1: *Sur l'esprit*
Strofa V, prop. 1: *dans mon âme*

Protaza prop. 2: *l'Esperance*
Strofa V, prop. 2: *l'Espoir*

Protaza, prop. 3: *vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux*
Strofa V, prop. 3: *sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.*

Aceste două trinoame sînt despărţite între ele prin strofa IV, perioada iniţială a apodozei.

Diviziunile textului, „perfect nete atît din punct de vedere gramatical cît şi din acela al raporturilor semantice între diferitele părţi ale poeziei scot în evidenţă un număr de principii de compoziţie" care sporesc semnificaţia strofei-epilog. Aceasta devine „echivalentul întregului quator anterior". Dezgustul de viaţă sau respingerea existenţei, implicate în titlu *(spleen)*, şi-au găsit deznodămîntul în tropii funerari ai strofei finale, în care *les longs ennuis* s-au metamorfozat în *longs corbillards* populînd *mon âme* iar *le jour noir* se schimbă într-un *drapeau noir* pe care angoasa mortală îl înfige *sur mon crâne.*

În fine, Jakobson face aici, pentru prima dată, şi o aplicaţie a anagramelor lui Saussure (de fapt „anafonii"): fonemele unui *cuvînt-temă* ar fi releurile obligatorii (cel puţin în poezia clasică latină) pentru lanţul sonor al discursului poetic. Cuvîntul *Spleen*, care e titlul poeziei acesteia şi al altora, *nu apare deloc în text*. Dar, crede Jakobson, poezia analizată *„anagramatizează" progresiv acest titlu, ca pe un cuvînt temă*. E vorba, mai ales, de repetarea diftongilor *sp* şi *pl* (sau, schimbînd lichida, trifonul *spr* şi diftongul *pr*):

eSPRit, *PLus*, *eSPerance*, *PLafonds*, *PLluie*, *PRison*, *peuPLe*, *eSPoir*, *PLeure*, *desPotique*. Iar ultimul vers ar schița chiar o anagramă a întregii vocabule:

Sur mon crâNe incLINé PLante son draPeau Noir.

Jakobson vede aici, după expresia lui Saussure, „la fureur du jeu phonique" care în nici un caz nu-i era străină poetului ce a socotit scriitura „o operație magică" „vrăjitorie evocatoare", ideal al „arabescului".

Chiar dacă această „furie a jocului fonic" nu e deloc străină nici lui Jakobson, e de recunoscut că acest lingvist-poetician se apleacă pasionat peste individualitatea unei poezii și a unui poet, descriind-o prin analiza structurală epuizantă (tinzînd spre exhaustivitate). O asemenea analiză intră indiscutabil în domeniul unei poetici a individualului, fie și reconstituită cu ajutorul unui model al poeticii universale, dar nu doar pentru ilustrarea sau definirea acesteia. Jakobson, prin practica analizei, e aliatul criticii literare nu al neo-retoricii, el dă variabilelor, în poezie, ce e al variabilelor și nu le folosește numai pentru a trece dincolo de ele, la constantele unui limbaj poetic în general.

Fără a anticipa, azi, concluziile unei dezbateri, încă în curs, cu privire la raporturile structuralismului cu critica literară, am sugera cîteva puncte de vedere principiale:

Structuralismul ca „sistem filozofic" nu intră în vederile noastre; în ce ne privește, îl vedem inclus în materialismul dialectic care afirmă unitatea lumii evident prin interrelaționarea diverselor niveluri și în interiorul fiecăruia. Noi am privit funcția metodologică a structuralismului, aplicabilă literaturii după modelul practicii lingvistice. În privința aceasta, sîntem împotriva oricărui transfer mecanic. După cum desueta „biologizare" a științei literaturii o respingem pentru că e inadecvată obiectului ei specific, și nu pentru că e „desuetă", respingem orice calc „neo-retoric" după lingvistică, deși e „modern", din același considerent fundamental. Desigur, însăși asimilarea literaturii cu o ființă biologică e mai evident eronată decît reducerea literaturii la ființa ei lingvistică, astfel încît putem spune cu certitudine că bio-

logizarea e o eroare pe cîtă vreme confundarea poeticii cu o metodologie de tip lingvistic este mai ales insuficientă.

Dar, acceptînd revelațiile metodologice ale structuralismului lingvistic, ne rămîne o opțiune necesară: vom tinde, pe urmele lui Hjelmslev și ale neo-retoricienilor, numai spre *modelarea* literaturii sau vom căuta foloasele analizei structurale pentru înțelegerea, deopotrivă, a individualității ireductibile, a fiecărui autor, a fiecărei opere? Evident, teoria literaturii are fundamental de cîștigat prin modelare, în încercarea ei de a defini sistemul literar și „literaritatea". Dar critica literară propriu-zisă, aplicată la *variabile*, la *proces*, și nevoită să *judece?* Răspunsul îl putem afla, credem, mai ales exersîndu-ne în analize la obiect, de tipul aceleia citate din Jakobson, pentru a putea merge mai departe. În primul rînd, pentru a despărți munca noastră de laborator de rezultatele ei, comunicabile publicului: critica literară ori va rămîne cum a întemeiat-o tradiția ei umanistă ori va dispărea; în nici un caz nu poate fi *înlocuită* de analiza de tip structural pe care o vedem *anticipînd-o, justificînd-o*, dar nu luîndu-i locul. În al doilea rînd, analiza structurală trebuie să ne poată oferi *criterii de judecată*. Un asemenea criteriu ar fi acela al echivalării judecății de existență cu aceea de valoare din momentul în care *dovedirea structurii e o calitate decisivă*. Dar nu orice structură este artistică. Probabil vom putea, cîndva, realizînd o sinteză, să dovedim structural valoarea unei opere prin *originalitatea* ei, adică prin unicitatea ei ireductibilă și, tocmai prin aceasta, *nouă*, modificînd literatura anterioară ei. O asemenea originalitate am putea-o verifica prin aflarea unei „solidarități dintre forma conținutului și forma expresiei" înțeleasă ca solidaritate a unei viziuni personale asupra lumii realizată printr-o expresie personală. Ceea ce nu ne duce prea departe de ceea ce știam de mult și ne întoarce la tradiția umanistă consacrată. *Originalitatea* se cere confruntată sincronic și diacronic, presupune raportarea operei judecate la o exterioritate, fie aceasta numai exterioritatea sistemului literar ce o precedă. Un plan referențial direct extrinsec ni se pare, însă, de asemenea obligatoriu pentru a înțelege *formarea unei substanțe* (de conținut și expresie).

Cu echilibru dialectic, sîntem convinși că ne vom asuma creator lecția structuralismului, depășind criza unei soluții de continuitate și reluînd firul marii istorii a criticii literare — această istorie care este, și ea, nu doar a unor sisteme și metode, ci și a unor personalități ireductibile.

Opiniile acestea sînt, evident, ale unui intelectual care nu respinge aprioric nimic și încearcă să meargă în pas cu știința modernă, dar nu se desparte, și nu se poate despărți de formația sa umanistă. Va veni vremea cînd vom ști cu toții să șofăm, să pilotăm, să umblăm la automate sigure care ne vor duce exact unde ne-am programat să mergem. Poate picioarele ne vor deveni inutile și se vor transforma într-un apendice, ca semn al unui atavism. Dar nimeni nu ne poate împiedica, deocamdată, să batem cu piciorul cărările munților, cu bucuria străveche a descoperirii sensibile și chiar a rătăcirilor printr-un necunoscut, convinși că, pînă la urmă, tot vom ieși la drumul bun, eventual ajutîndu-ne de o bătrînă și elementară busolă, dar mai ales de simțuri și credințe pe care nu ni le programăm.

Note

[1] Cf. *Reading in Russian Poetics*, în „Michigan Slavic Materials", 1962 și *Théorie de la littérature*, ed. de *Tzvetan* T o d o r o v, Paris, 1965

[2] Cf. *Travaux du cercle linguistique de Prague*, I, 1929; republicate recent în „Change" nr. 4, 1970. O traducere italiană a apărut în 1968: *Il circolo linguistico di Praga. Le tesi del' 29*, Milano.

[3] Cf. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Washington, 1964

[4] Cf. „Change", nr. 6, *Jacques Roubaud, Quelques thèses sur la Poétique* (note prezentate la Cercul *Polivanov* din mai-iunie 1969), 2.4.: „literatura vorbește despre limbaj. Literatura nu vorbește despre altceva, nu *spune ce spune*, decît vorbind despre limbaj". Dar autorul nu se referă la Hjelmslev ci preia o idee din *John* T h o m p s o n, *Linguistic structure and the poetic line*, comunicare prezentată la Primul congres de poetică (1960) și tradusă în același număr al revistei

[5] Pentru o grupare de cercetări literare oarecum în spiritul hjelmslevian, la școala din Copenhaga, vezi „Orbis Litterarium", 2, 1958

[6] În „Orbis Litterarium", 2, 1958

[7] În "Orbis Litterarium", 2, 1958

[8] H a r r i s, *Z.S.*, *Methods in structural linguistics*, Chicago, 1951; dar Chomsky se referă mai ales la studii din periodice, despre „Discours analysis", „Distributional structure" și mai ales, „Concurence and transformations in linguistic structure", publicate între 1952 și 1957; G o o d m a n n, *N.*, *The structure of apparence*, Cambridge, 1951; Q u i n e, *W.V.*, *From a logical point of view*, Cambridge, 1953; M. Halle va fi coautor cu Chomsky însuși, pentru *The Sound pattern of English*; Y. Bar-Hillel s-a ocupat din 1950 de sintaxa logică și semantică și de structura frazelor etc...

[9] Cf. Cherry, *Collin, On Human comunication*, 1957; *Shammon, C.E.*, și *Warer, W. The mathematical theory of communication*, 1949

[10] Bierwisch, *Manfred, Poetik u. Lingvistik*, în culegerea „Mathematik und Dichtung", München, 1967

[11] Bezzel, *Chris, Some problems of a grammar of modern german poetry*, în „Foundations of Languages", 3, 1967

[12] Cf. Volumul *Poetics, Poetyka, Поэтика*, Warszawa, 1961

[13] Jakobson, *Roman, Lingvistică și poetică*, trad. rom., în „Probleme de stilistică", București, 1964. Studiul reprezintă concluziile lui Jakobson la dezbaterile de la Bloomington. Versiunea franceză, reluată în alte limbi: *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963. Pentru o discuție privind teoria literaturii și nu critica literară, s-ar cuveni, evident, confruntarea lui Jakobson cu întreaga desfășurare reflectată în *Style in Language, ed. by T.A. Sebeok, A collection of Essays from a conference of Critics, Linguists and Psychologists, held at Indiana, Univ., april 17—19, 1958*, Cambridge Mass, 1959.
În culegerea „Probleme de stilistică", cititorul român găsește și comunicarea lui Saporta, *The applications of linguistics to the study of poetic language*. În volumul editat de Sebeok: I. A. Richards, *Poetic Process and Literary Analysis;* Stankiewicz, *E., Linguistic and the Study of Poetic Language;* Woegolin, *F., Casual and Noncasual Utterances within Unified Structures;* Hymes *Dell, Phonological aspects of style. Some english sonnets;* Chatman *Seymour, Comparing Metrical Styles;* Wells *Rulon, Nominal and verbal style;* Sebeok *T.A., Decoding a text: levels and aspects in a Cheremis sonnet;* Osgood, *Charles E., Some Effects of motivation on style of Encoding* etc. Pentru o privire de ansamblu asupra volumului vezi studiul, cuprins de asemenea în culegerea citată, Riffaterre, *M., Încercări de definire lingvistică a stilului* (în orig. 1961).

Résumé

Présenter les rapports entre le structuralisme et la critique litteraire c'est, avant tout, *informer*. Le structuralisme que nous avons en vue, fondé en priorité sur la linguistique, est un concept aussi rigoureux dans son fondement que diversifié dans les connotations de son application. En considérant le repère de la théorie linguistique (surtout Saussure, Jakobson, Hjelmslev, Chomsky) comme opérationnellement valable, nous avons procédé à une confrontation avec le spécifique de la littérature en tant qu'objet des opérations de type structuraliste (ou des divers types d'opérations structurales). Sur le plan référentiel ont été invoquées par conseguence les expériences théoriques et méthodologiques enregistrées historiquement, depuis les „formalistes russes" et le cercle de Prague jusqu'aux récents ouvrages des groupes français de „Communications", de „Tel Quel" du „Cercle Polivanov" et aux recherches de poétique de l'école soviétique de Tartu etc... Dans ce sens on a mis en évidence les perspectives d'une poétique structurale fondée sur l'action inter-relationnaire dialectique de l'œuvre considérée comme un tout, sur la possibilité d'établir un modèle génératif, sur les critères de la „littérarité", sur la définition du caractère littéraire ou non—littéraire du discours etc... Nos conclusions essaient de peser d'une manière équilibrée les perspectives d'un structuralisme littéraire. Elles sont optimistes à l'égard d'une „théorie de la littérature" mais sceptiques quant à la critique litéraire que nous voyons attachée à la valeur de l'œuvre comme création unique, à son statut de variable rapportable mais non pas réductible à un système de constantes. La présentation ample et critique d'une microscopie réalisée par Jakobson poursuit — dans ce contexte — moins l'intention d'ilustrer que de réaliser une ouverture vers une discussion nécessaire en connection avec les contributions et les limites d'une méthode analytique.

Summary

To present the relations between structuralism and literary criticism means, above all, *to inform*. The structuralism we have had in view — priority given to the linguistic one — is a concept as rigorous in its substantiation as it is diversified in the connotations of its application. Considering the guide mark of the linguistic theory (especially Saussure, Jakobson, Hjelmslev, Chomsky) operatively valid, we have proceeded to a confronting with the specific of literature as the object of operations of the structuralist type (or of varied types of structural operations). Consequently, on the referential level the theoretical and methodological experiences noted and registered historically have been invoked, beginning with the "Russian formalists" and "the school Prague" and up to the recent works of the French groups belonging to the "Communications", "Tel Quel" or the "Polivanov Circle" and further, to the research in poeticsof the Soviet school of Tartu, etc. In this sense the prospects are emphasized of a structural poetics based on the dialectical interrelationship of the work as a whole, on the possibility of establishing a generative model, on the possibility of the criteria of "literarity," of defining the literary or unliterary character of discourse, etc. Our conclusions make the attempt to weigh in a balanced manner the prospects of a "literary structuralism." They are optimistic concerning a "theory of literature" but sceptical as to a literary criticism we see tied to value as unique of its kind, tied to its status as a variable relative but not reducible to a system of constant values. The ample and critical presentation of a "microscopy" realized by Jakobson, does not aim, in this context, so much at an ilustration than rather at an opening towards the necessary debate of the contributions and limits of an analytical method.

Literatura în perspectivă semiotică

ALEXANDRU SINCU

LINGVISTICĂ ŞI SEMIOTICĂ

Dacă posibilitatea unei discipline autonome care să studieze semnele şi dinamica sistemelor de semne în viaţa societăţii a fost rodul cercetărilor independente şi relativ sincrone ale logicianului Charles Sanders Peirce (1839—1914) şi ale lingvistului Ferdinand de Saussure (1857—1913), încă din antichitatea elină se observase o trăsătură fundamentală a oricărui semn şi, implicit, a oricărui act de comunicare: relaţia necesară între două planuri neomogene. Alcătuirea semnului *(sêmeion)* presupune un *sêmainon* (semnificant) sensibil *(aisthêton)* şi un *sêmainomenon* (semnificat) inteligibil *(noêton)*. În evul mediu, Augustin calchia în latină termenii *signans* şi *signatum* ce constituie un *signum*.

În 1868, Peirce publică în „Actele Academiei Americane de Arte şi Ştiinţă" un articol, *Despre o nouă listă a categoriilor*, în care defineşte logica drept doctrină a condiţiilor formale ale adevărului simbolurilor, adică ale referenţei simbolurilor la obiecte. Patruzeci de ani mai tîrziu, va recunoaşte că stabilirea referenţei generale a simbolurilor la obiecte trebuie însoţită de cercetări asupra tuturor caracteristicilor simbolurilor şi celorlalte tipuri de semne. Prin urmare, observarea referenţei simbolurilor ar fi trebuit implicată în teoria generală a semnelor, disciplină căreia îi va spune *semeiotică*, după numele pe care John Locke îl dăduse unei proiectate ştiinţe a semnelor şi semnificaţiilor. La temelia acestei „algebre universale a relaţiilor", ale cărei principii fundamentale sînt expuse într-un articol din 1906 *(Prolegomena to an Apology for Pragmatism)*, vor fi aşezate, mai întîi, două tipuri de

raporturi: similaritatea și contiguitatea. Ele corespund semnelor *iconice* și, respectiv, celor *indexale* și *simbolice*.

În fapt, pentru Peirce, fiecare semn se manifestă în sînul unei triple relații, așa cum vor considera, după el, C. K. Ogden și I.A. Richards în cunoscuta carte ce studiază influența limbajului asupra gîndirii, *The Meaning of Meaning* (1923). Într-o scrisoare către Victoria Welby [1], Peirce definește astfel: „Semn este orice lucru determinat de un Obiect și care, la rîndul lui, determină în conștiință o idee, astfel încît această din urmă determinare, pe care o denumesc *Interpretant* al semnului, este mediată de Obiect. Așadar, un semn întreține o relație triadică cu Obiectul și Interpretantul său. Este, însă, necesar să se distingă Obiectul nemijlocit, adică Obiectul reprezentat printr-un semn, de Obiectul Dinamic, adică de cel care este cu adevărat eficient, dar a cărui prezență e mijlocită. E necesar, de asemenea, să se deosebească *Interpretantul Nemijlocit*, adică Interpretantul reprezentat, sau semnificat în semn, de *Interpretantul Dinamic*, adică de efectul pe care semnul îl produce în fapt asupra minții, iar ambii trebuie deosebiți de *Interpretantul normal*, adică de efectul pe care Semnul l-ar putea produce asupra conștiinței după o suficientă dezvoltare a gîndirii". Pentru Odgen și Richards, mai sus citați, o *situație semiotică* este caracterizată de un triunghi al relațiilor din care fac parte un *simbol*, o *referență* (raportare) și un *referent*, în vreme ce la Charles Morris, a cărui orientare este predominant comportamentistă, *procesul semnului* este o relație cu cinci termeni: *semne* care declanșează în *interpreți* dispoziția de a reacționa într-un anume mod *(interpretant)* la un anume obiect *(semnificație)* într-un *context* dat [2]. Reținem, pentru cele ce urmează, în mod deosebit posibila distincție dintre referent (obiect exterior) și referență (interpretant), ca și corelarea necesară a semnelor cu un interpret în actul semiotic.

Semnele iconice sînt fie *imagini*, semne în care similaritatea dintre '*calitățile materiale*' (signans) și '*interpretantul imediat*' (signatum) privește simple trăsături exterioare, fie *diagrame*, reprezentări în care predomină relații devenite inteligibile în urma utilizării unor convenții.

Curba creşterii sau scăderii numărului cititorilor de poezie ar fi un astfel de *icon diagramatic*, în vreme ce fotografia este *icon imagistic*. O curioasă diagramă a gustului literar din Franța clasicistă o păstrăm de la Fontenelle; este de înțeles că Harta Imperiului Poeziei pe care o publică în 1696 e, mai degrabă, un icon al propriului gust, o diagramă subiectivă, spre deosebire de hărțile obiective, alcătuite după toate regulile topometriei și cartografiei. „Iconicitatea este, astfel, o chestiune de grad“ [3].

Semnele indexale operează cu contiguitate de fapt între *signans* şi *signatum*; buzduganul care bate în porțile castelului, le deschide şi sare în cui, este, în basm, un index al sosirii zmeului. Romanele lui Arthur Conan Doyle transformă indexurile în personaje principale; doctorul Watson nu joacă decît un rol de justificare a explicitării *actelor semiotice* realizate de Sherlock Holmes prin decodarea semnificației indexurilor ce trimit către vinovat. Pentru Watson, o pată de noroi sau o batistă sînt obiecte oarecare; pentru Holmes ele sînt semnificanți. Diferența dintre Holmes și Watson este cea dintre un *insider* înzestrat cu *competență semiotică* și un *outsider*.

În fine, semnele simbolice operează cu contiguitate *instituită* între *signans* și *signatum*. Ele se deosebesc de primele două tipuri prin caracterul *nemotivat*, arbitrar: „Calitățile materiale“ sînt corelate cu „interpretantul imediat“ printr-o regulă ce trebuie cunoscută pentru a putea utiliza simbolurile într-un act de comunicare. Ca să lucrezi cu π trebuie să știi că reprezintă 3,14 ...

După Peirce, diferența dintre cele trei clase fundamentale de semne nu este decît una de poziție în sînul unei ierarhii cu totul relative. De aceea vorbește, de pildă, de iconi pentru care asemănarea este asistată de reguli convenționale, cum ar fi perspectiva în pictură[4]. El dezvoltă nemăsurat tipologia semnelor, ajungînd la nu mai puțin de 66 de clase distincte [5]. Gînditorul american așază semnul la baza întregului univers. Pentru el orice este — sau poate să devină — semn; însuşi omul este un semn. Dacă pentru Protagoras omul era măsura tuturor lucrurilor, la Peirce ea este semnul. El transformă lumea într-un cosmotic sistem de semne. Realitatea n-ar putea

să fie uman apropriată de om decît în măsura în care se transformă în semn, capătă o semnificaţie. Această poziţie este destul de sensibil apropiată de gîndirea marxistă, de care Peirce a fost, fără îndoială, străin. În *Manuscrisele economico-filozofice* din 1844, Marx scrie că omul se dedublează efectiv prin muncă şi, astfel, se contemplă pe sine însuşi în lumea creată de el; obiectul omului nu poate să fie decît confirmare a forţei uneia dintre capacităţile sale esenţiale. Introducerea verigii muncii, a praxisului social între om şi realitatea transformată astfel în sistem de semne care îl reproduc, este o evidenţă din punctul nostru de vedere. Prin praxis sînt umanizate înseşi obiectele corelative instinctului; dacă gastronomia şi jocul erotic pot fi gîndite ca sisteme de semne, este pentru că reprezintă socializări ale instinctelor. Legătura indisolubilă dintre semne şi praxisul social asigură demersului semiotic orientare materialistă.

Ceea ce i s-ar putea reproşa lui Peirce nu ar fi faptul că a văzut în realitate un sistem unic în sînul căruia semnele îşi capătă semnificaţie prin reciproce orientări [6], ci că nu a desemnat diferenţe între diferitele sisteme de semne corelate între ele, altele decît ale coordonatelor esenţiale ale semnelor. Dacă este acceptabilă ecuaţia stabilită de el *inteligibil = convertibil*, translarea trebuie să se facă, în cîmp ştiinţific sau empiric, dintr-un sistem în altul, de pildă din cel teoretic în cel practic. Însemnătatea gîndirii saussuriene începe de aici. Dacă la Peirce „limba este pretutindeni şi nicăieri" [7], Saussure porneşte de la necesitatea cunoaşterii limbii şi a delimitării şi autodefinirii lingvisticii, pentru a se putea deschide ulterior în *semiologie*, cum numeşte în *Cursul de lingvistică generală* ştiinţa care va trebui „să studieze viaţa semnelor în sînul vieţii sociale" [8]. Pentru el limba nu este decît un sistem, e drept, cel mai important, alături de alfabetul surdomuţilor, de riturile simbolice, de formele de politeţe etc.

Distincţiile fundamentale pe care le operează Saussure în limbă sînt: între *semnificat* şi *semnificant*, adăugînd, în ciuda unor erori de ordin psihologic săvîrşite în definirea celor două planuri, faptul deosebit de însemnat că *semnul este produsul relaţiei lor*, o biunivocitate analoagă func-

ției matematice, așa cum va sublinia mai tîrziu danezul Louis Hjelmslev în *Preliminarii la o teorie a limbii*, unde este rafinat și celălalt raport fundamental stabilit de Saussure între *limbă*, înțeleasă ca sistem de opoziții ce constituie un tezaur socializat, și *vorbire*, actul individual de selecție și valorizare a limbii; în fine, a treia dihotomie saussuriană, *sincronia* opusă *diacroniei*, este o excelentă unealtă pentru analizele ansamblurilor supuse devenirii. Hjelmslev va numi semnificantul *plan al expresiei*, iar semnificatul *plan al conținutului*, demonstrînd că fiecare dintre ele prezintă o *formă* și o *substanță*. Fiecare limbă, spune el, trasează linii de demarcație proprii atît în substanța sonoră, constituindu-și un inventar fonematic, cît și în substanța realității. „În galeză 'verdele' e desemnat prin *gwyrdd* sau *glas*, 'albastrul' prin *glas*, 'cenușiul' prin *glas* sau *llwyd*. Prin urmare, porțiunea din spectru acoperită de cuvîntul englezesc *green* e intersectată de o linie care face ca un fragment din această porțiune să intre în porțiunea 'albastrului'" [9]. Dihotomia *limbă-vorbire* devine la Hjelmslev raport între *schema semiotică* și *uzul semiotic; schema* este divizată, la rîndul ei, într-un ansamblu de corelații paradigmatice numit *sistem* (raporturi de alegere — sau-sau) și un altul al relațiilor sintagmatice, numit *proces* (raporturi de alăturare — și-și). *Uzul* este manifestarea *schemei* într-o substanță [10]. Într-un sistem diferit de cel lingvistic, cum este al modei, descris de Roland Barthes în *Système de la mode*, garderoba este un întreg paradigmatic, posibilitățile de îmbinare a pieselor constituie o sintagmatică, în vreme ce alegerea efectivă a unor combinări este *uzul* vestimentar. Mai simplă, deci cu posibilități de aplicare la sisteme dintre cele mai felurite, este terminologia împrumutată de Roman Jakobson de la teoria informației, care deosebește *codul* de *mesajul* în care se manifestă [11].

Cît despre opoziția dintre sincronie și diacronie, nu trebuie să se confunde cu cea dintre static și dinamic. Roman Jakobson [12] atrage atenția asupra acestei posibile confuzii, afirmînd că o cercetare a trăsăturilor imuabile dintr-o limbă în ultimele sute de ani este, totodată, o problemă de statică și de diacronie, în vreme ce succesiunea dinamică

dintr-un text este sincronică din punctul de vedere al sistemului.

Amintitele opoziţii, cît şi perspectiva mai generală ce poate fi dedusă de aici, şi anume că numai relaţiile sistemului sînt cele care acordă elementelor (relatelor) o configuraţie specifică, au clădit temelia gîndirii structurale.

Conform acestei orientări teoretice, a cărei necesitate nu poate fi ocolită de semiotician, „obiectul analizat, cît şi părţile lui componente, există ca atare numai în virtutea raporturilor de dependenţă care le leagă; obiectul în totalitatea lui poate fi definit numai ca o sumă a acestor raporturi, iar fiecare dintre părţile lui poate fi definită numai cu ajutorul raporturilor care o leagă de celelalte părţi coordonate, apoi de întreg, de părţile în care poate fi descompus întregul în faza imediat următoare a analizei şi, în sfîrşit, de suma raporturilor prin care aceste părţi, stabilite în faza imediat următoare, se leagă între ele. Odată ce am înţeles acest lucru — observă Hjelmslev —, 'obiectele' din concepţia naiv-realistă devin pentru noi simple reţele în care se împletesc şi se intersectează raporturi de dependenţă" [13].

În practică, structuralismul lingvistic s-a aplecat prioritar asupra primului termen al opoziţiilor: se consideră limba în dauna vorbirii, perspectiva aleasă a fost a manifestării sincronice, ba chiar, în şcoala americană de orientare bloomfieldiană, obiectul cercetării s-a limitat la semnificant şi s-a omis *funcţia-semn* care îl corelează cu semnificatul. Explicaţia pare a fi următoarea: cercetarea lingvistică a efectuat prime defrişări ale domeniului mult mai vast al semioticii; or, parte integrantă a noii discipline la baza căreia se situa, lingvistica nu avea cum să se definească şi să se delimiteze, cum prevăzuse Saussure, decît în perspectivă semiotică. Astfel, semiotica, ridicată pe teoriile limbii, poate resuscita studiul lingvistic. Fundată pe axiomatizarea practicilor semnificante, semiotica recunoaşte utilitatea unor explicaţii de tip structuralist [14]. În acelaşi timp, este datoare, utilizînd instrumentele rafinate şi verificate de structuralism, să se delimiteze de acesta. Plecînd de la modelarea sistemelor de semne, operaţie structurală, semiotica modelează funcţionarea

socială a *practicilor semiotice*. Vom spune că structuralismul este orientat spre *etiologic*, spre domeniul cauzalităților semiotice, deci spre coduri, pe cînd semiologia este *semeiologică*, orientată spre funcționarea mesajelor în actele semiotice, spre modul de producere a comunicării într-un sistem de semne.

Operațiile structurale sînt analoage celor prin care chimia modernă a descoperit în infinitele varietăți de parfumuri combinații a numai cinci elemente — oxigen, carbon, hidrogen, sulf și azot —, pe cînd cele semiotice ar fi interesate de modul în care diferite parfumuri se relaționează între ele în sisteme sau subsisteme, cum se integrează, de pildă, ca subsistem în sistemul modei, cum capătă sens; cercetează, așadar, articulațiile lor reciproce, pentru că nici un sens nu poate fi surprins dacă nu este articulat [15].

În același timp, semiotica descrie și vecinătățile diferitelor sisteme de semne, pentru a urmări transformările sensului, adică individualizarea semnificației în urma convertirilor multiple impuse de praxisul social. Reamintim că una dintre cele mai fructuoase teze ale lui Peirce afirmă că sensul unui semn este un alt semn prin care acesta ar putea să fie tradus [16]. Dacă numai practica socială transformă planurile sensibile în semnificanți pe care îi investește cu semnificați ce sînt rodul umanizării lumii, problematica sensului, astfel pusă, permite studierea structurilor semiotice independent de referenții lor și descoperirea relațiilor semnificante chiar în sînul complexelor de semne [17], înlesnire deosebit de importantă cînd e vorba să fie considerate sisteme ce prezintă o mare distanță față de referenți, sau sisteme în care raportul contextual nu poate să fie pus decît într-un mod cu totul indirect. Într-un sens mai general am spune că inteligibilitatea este atributul ce definește unui obiect capacitatea de a selecta o relație. Semioticianul este, prin urmare, interesat în elaborarea unor *tehnici de transpoziție* care să permită efectuarea artificială, dar corectă, a transcodajelor [18]. Semiotica se făurește aplicînd modele lingvistice la obiecte translingvistice percepute ca sisteme de semnificație, creîndu-și modele și instrumente de lucru proprii,

care sondează procesele de actualizare orientată spre o substanță a *schemei unui sistem*, modelată anterior de cercetarea structurală. Astfel sensul, obiect esențial al semioticianului, se identifică cu acest proces [19].

Semiotica nu își propune să studieze procesele mentale ale semnificării, ci convențiile comunicării. Nu pot să fie epuizate printr-o astfel de cercetare toate aspectele comunicării literare, dar se defrișează terenul unor ulterioare perspective sociologice și psihologice, eșafodate pe cunoașterea trăsăturilor particulare ale obiectului specific, pentru eliminarea intersecțiilor derutante.

SEMIOTICĂ ȘI LITERATURĂ

Într-un articol din 1939 [20], Charles Morris afirma că opera de artă este semn, deci estetica ar fi, ca și lingvistica, parte a semioticii, și că, în fine, semnul estetic ar putea fi deosebit de alte tipuri de semne prin aplicarea concomitentă a conceptelor semiotice și axiologice. După Richard Rudner și Kingsley Price, citați de Morris [21], opera de artă nu ar avea caracter semiotic. Mai moderați, Abraham Kaplan și Charles Stevenson consideră că, în vreme ce semnele apar în artele figurative, operele de artă non-figurativă, cum ar fi pictura abstractă și muzica, nu pot fi considerate semne. După opinia lor, semiotica ar fi ori lipsită de relevanță pentru estetică, ori, în cel mai bun caz, utilă pentru analiza și înțelegerea semnelor ce apar în artele figurative [22], [23], [24], [25]. Dacă opera de artă ar fi semn, ar trebui „să se refere" la ceva din afara ei și, prin urmare, n-ar mai putea fi semiotic distinsă de un tratat științific. Morris [26] crede că un semn „trebuie într-adevăr să semnifice ceva... să aibă semnificație, dar nu și *să denote*. Un centaur desenat semnifică un anume fel de animal, iar acest semn se poate considera fără să existe centauri ...; 'a fi semn' este o expresie vagă. Ea poate să includă sau nu cerința de a face 'o referire la ceva' *(making a statement about)*. Desenul unui centuar nu 'asertează' centauri ... În orice caz, desenul poate să semnifice (și în *acest* sens poate să fie un semn) fără să

denote nimic. Cred că se poate susţine, adaugă Morris, că cel puţin unele opere nefigurative semnifică şi sînt semne în sensul în care desenul unui centaur este un semn". Caracterul de ficţiune şi cel axiologic nu pot, aşadar, să împiedice studiul semiotic al artei, dimpotrivă, ele adaugă noi dimensiuni lumii semnelor. Opera de artă literară ocupă, din acest punct de vedere, un loc privilegiat, deoarece semnele care o vehiculează şi o constituie sînt incluse şi în afara poeziei în procese semiotice şi sînt, totodată, valori specifice. Cu toate acestea, Morris conchide, după 25 ani de la primele afirmaţii, cu o circumspecţie explicabilă în stadiul actual al cercetării: „Relaţia semnelor şi a valorilor cu percepţia estetică e, prin urmare, un studiu deschis, iar semiotica şi axiologia sînt în acest demers simple agenţii" [27].

Cercetarea literaturii s-a oprit în decursul timpului fie asupra autorului, văzut ca fiinţă socială ori ca psihologie individuală, uneori prin sondare abisală a subconştientului personal sau colectiv, fie asupra procesului de creaţie, pendulîndu-se între meditaţia filozofică şi colecţionarea de mărturii personale, fie asupra textului, considerat ca expresie a personalităţii artistului sau ca dat obiectiv cu deplină semnificaţie în sine, fie asupra lectorului, privit şi acesta, dintr-un punct de vedere psihologic sau sociologic. „Problema esenţială nu mai este azi cea a *scriitorului* şi cea a *operei*, observa, printre alţii, Philippe Sollers, ci cea a *scriiturii* şi a *lecturii*, şi ... trebuie, prin urmare, să definim un nou spaţiu în care aceste două fenomene ar putea fi înţelese ca reciproce şi simultane, un spaţiu curb, un mediu de schimburi şi de reversibilitate ..." [28]. Marx demonstrase că producţia oferă nu numai un obiect pentru subiect, ci şi un subiect pentru obiect. Efortul semiotic este concentrat, în cercetarea literaturii, asupra acestei relaţii dialectice, asupra raportului specific de comunicare şi semnificare dintre text şi lector, propunînd o teorie a lecturii, deci a *actului semiotic* particularizat. Această limitare se datorește faptului că, în literatură, procesul de *semioză*, legătura instituită între un semnificant şi un semnificat, se intersectează cu *actul semiotic*

prin care — în alte sisteme de semne în mod exclusiv sau preponderent — este explorată o semioză.

De la început poate fi remarcată o deosebire fundamentală între funcționarea sistemului de semne lingvistic și a celui poetic. Lectura unui text non-literar va întîlni o semioză definitivată în mod preponderent sau absolut. Un text științific comunică aceleași fapte unor cititori cu o instrucție corespunzătoare, în vreme ce poemul este altfel citit chiar de *aceeași* persoană în momente diferite. Textul științific poate să fie translat sau reformulat fără să se modifice informația transmisă, pe cînd poemul nu suportă modificări fără alterarea identității. *Literatura prezintă o identitate semnificativă a semnificanților și o semnificativă absență de identitate a semnificaților.* De aici ireductibilitatea textului literar; dacă este o structură, ea se suprapune textului.

Analiza structurală va întîlni o structură imanentă a planului manifest care este textura unei opere. Universul lui Bernanos devine la A.—J. Greimas o astfel de schemă [29]:



Dar procedeele structurale nu valorizează generalitatea acestor raporturi abstracte. Semioticianul încearcă să explice modul de manifestare în lectură a planurilor latente și existența efectiv literară a operei în *evenimentul-comunicare* [30]. Roland Barthes denunță veleitarismul acelor analize care extrag un model din fiecare povestire, apoi, din acestea, unul de înaltă sărăcie abstractă și se limitează la verificarea schemei astfel obținute prin aplicare asupra unei opere particulare, căci, spune el, în acest mod textul își pierde *diferența* [31]. În fapt, aceste sondări sînt suspecte pentru că transferă modelul din zona literară

într-una pur antropologică, pierzînd aici trăsăturile specifice.

Absolutizată, observația de mai sus cu privire la aparenta ireductibilitate a textului ar putea să conducă la ideea ininteligibilității operei literare. Dar suprapunerea dintre mesaj și cod nu e decît parțială sau, vom spune, se parțializează pe măsură ce alte mesaje reduc distanța dintre codul suprapus și un cod general spre care trimite orice obiect ce capătă sens. A doua tranșă pe care o taie, așadar, observația semiotică în ansamblul faptelor poetice este între *mesaje* — care sînt operele literare — și *cod*, suprapus mesajului ca *informație poetică particulară* și distinct de mesaj ca *literatură*. Fără ansamblul operelor create anterior nici un text nu își relevă virtualitățile estetice, tot astfel cum fără limbă este cu neputință vorbirea. O deosebire constă în faptul că mesajul lingvistic nu contrazice codul decît la periferia limbii, pe cîtă vreme mesajul poetic nu poate dăinui decît printr-o reformulare parțială a literaturii. Altfel, confundat cu faptele literare anterioare, el coboară spre vorbirea cotidiană, care, însă, îl refuză din pricina alterărilor produse în text de intenționalitatea artistică vădită dar nedesăvîrșită într-o valoare. *Capacitatea de utilizare este determinată în limbă de nevoile comunicării, în literatură de cele ale autocomunicării.* Prin urmare, semioza poetică, suprapusă parțial actului semiotic, este o autosemioză. Diferența dintre două culturi apare, în primul rînd, între sistemele de semne în care se nasc și pe care le făuresc. Doi scriitori sînt deosebiți esențial tot prin modul particular de folosire a semnelor. Dacă se servesc în același fel de același sistem, unul dintre ei nu există. E soarta epigonismului. *Axiologicul este*, din punctul de vedere al semioticii, *un comportament orientativ între sisteme;* valorile literare sînt privite ca *eficiență semiotică a textelor în evenimentul-comunicare*, *rezultată din raportarea la codul socializat.*

O a treia observație, privitoare la relația dintre sincronie și diacronie, decurge din cele afirmate. Dacă diacronia limbii este lineară, diacronia literară e ciclică în mod relativ, urmînd *semiozele-acte* săvîrșite în decursul timpului. Trebuie să nuanțăm afirmația lui Greimas [32], după

care forma semiotică ar fi indiferentă față de substanța în care se manifestă. Dacă sincronic forma semiotică se prezintă autonom, diacronic trebuie să ne explicăm modificările pe de o parte prin opoziția la formele anterioare, mai cu seamă în planul convențiilor literare (pentru a desconvenționaliza și a evita căderea în redundanță poetică, or numai noile convenții pot duce la desființarea unora perimate), pe de altă parte prin influența suportată de formele semiotice care se adaptează substanțelor noi în care se manifestă. *O dublă determinare, estetică și ideologică, produce diacronia literară.* Trebuie avute în vedere atît praxisul estetic, deschiderea necesară la ansamblul de convenții anterioare, cît și praxisul social, istoria propriu-zisă. Determinismul dialectic marxist este indispensabil unei viziuni mai largi. De altfel, Greimas recunoaște, mai departe: „Conceptul de uz se identifică, așadar, cu istorizarea structurii" [33].

Un sistem semiotic se caracterizează, după Émile Benveniste [34], prin *condiții externe, empirice*, din care fac parte modul său operator și domeniul în care sistemul este validat, și prin *condițiile interne, semiotice*, constituite de natura și numărul semnelor și de tipul de funcționare a sistemului. *Modul operator* e definit de organele de simț cărora li se adresează semnele, *domeniul de validitate* este cel în care sistemul se impune și pretinde să fie recunoscut, *natura și numărul semnelor* depind de primele condiții, în vreme ce *tipul de funcționare* este relația care unește semnele și le conferă o funcție distinctivă. Benveniste consideră că primele condiții admit variații și acomodări, în vreme ce ultimele nu, fapt greu de acceptat cîtă vreme natura și numărul semnelor sînt în funcție de variabilele condiții externe. Chiar autorul citat constată că „semnele par să se ... multiplice în virtutea unei necesități interne" [35]. Orice sistem de semne care se impune într-un domeniu dinamic și vast, în continuă devenire, trebuie să fie capabil — pornind de la un număr finit de *figuri* (formatori) — să genereze semne noi. Observația fusese făcută de Hjelmslev, care nota că limba, ca sistem semiotic, are drept unități minimale semnele care o compun, dar, în cursul unor analize suc-

cesive, se descoperă că acestea sînt bazate pe un număr mult mai mic de elemente minimale, fără semnificație în sine, care, însă, fac posibilă proliferarea semnelor și, totodată, decodarea lor. „Limbile nu pot fi descrise numai ca sisteme de semne. Ținînd seama de scopul care li se atribuie..., ele sînt, în primul rînd, sisteme de semne. Însă, ținînd seama de structura lor internă, ele sînt cu totul altceva, și anume sisteme de figuri care servesc la constituirea semnelor“ [36].

Literatura se adresează, prin intermediul văzului — corelat sinestezic cu auzul, sau invers — în egală măsură intelectului și sensibilității. „Voluptatea provocată de o operă de artă, scrie Jan Mukařovsky, [...] atinge o obiectivare indirectă în calitate de 'semnificare accesorie' potențială“ [37]. Semiotica denunță beotismul ruperii intelectului de sensibilitate în receptarea artei, moștenire grea a esteticii, pe care o transcriem în formularea celui care a dat numele acestei discipline: „... Lucrurile intelectuale trebuie să fie cunoscute printr-o facultate superioară, ca obiecte ale logicii, lucrurile percepute trebuie să fie studiate printr-o facultate inferioară, ca obiecte ale științei percepției“ [38].

Competența semiotică a lecturii, capacitatea de a produce *semioza-act* pretinsă de textul poetic, are două componente corelative modului operator al literaturii: *conștiința poetică* și *sensibilitatea poetică*. Sistemul este validat în sfera valorilor poetice, dominată de convenții literare și de categorii constituite în decursul evoluției. Convențiile, formă semiotică a semnificației, suportă, cum am arătat, modulări diacronice. Ele sînt percepute de fiecare dată într-un raport cu operele în care au fost anterior manifestate, iar această capacitate relațională face parte din competența semiotică a lectorului. Manifestate într-un text nou, pot fi decodate datorită cunoașterii acestor vecinătăți ideale, dar orientarea ce o solicită suportă modulări pozitive sau negative ce decurg din noile legături întreținute cu substanța în care se manifestă. O continuă tensiune echilibrează informația transportată de convenții cu depozitul informativ stocat de competența semiotică. În termeni consacrați, e vorba de raportul dintre tradiție

şi inovaţie. Privat de moştenire literară, lectorul nu are acces la informaţia adusă de elementele inovatoare, ci se aşază în faţa unei dezordini pure. Discursul se întoarce spre codul dominant pentru a-l regrupa pînă la limita perceperii unor diferenţe. Uneori acestea sînt atît de largi, încît pretind serii intermediare pentru a le transforma în informaţie accesibilă prin acoperirea golului dintre codul individual şi cel socializat. O exemplificare ne este oferită de Iuri Lotman în comentariul poeziei *Din nou am colindat*... de Puşkin: „Conştiinţa estetică obişnuită a cititorului rus din deceniul al patrulea al secolului trecut era modelată de tradiţia poetică reprezentată de Jukovski, Batiuşkov şi de creaţia de tinereţe a lui Puşkin. Ea implica rima printre noţiunile fundamentale ale versului (versul alb era perceput ca excepţie şi îngăduit doar în anumite genuri bine precizate). Pe fundalul aşteptării estetice a rimei, absenţa ei în poezia amintită a lui Puşkin căpăta o pronunţată densitate semantică şi devenea un element reliefant ... Pe fundalul normelor estetice obişnuite, această absenţă era percepută ca 'extrastilistică'. Dar pe măsură ce cititorul îşi însuşea normele ... exprimate în această poezie ... absenţa rimei devenea un element de stil... [şi] ... o normă a conştiinţei artistice ... În sfîrşit, absenţa rimei... s-ar contopi... cu fundalul... pentru cititorul care nu ar poseda noţiunea de rimă" [39].

Codul fiecărui nou mesaj determină o aşteptare frustrată; confundarea cu codul anterior trezeşte insatisfacţia poncifului. O deosebită îndepărtare de codul socializat, acumularea unei prea abundente informaţii, sufocă şi duce temporar (în cazul fluctuaţiilor care transformă avangarda unui moment în tradiţie a etapelor ulterioare) sau definitiv (pentru experimentul ce nu beneficiază de o posteritate şi rămîne gratuit) la aceeaşi lipsă de satisfacţie. Aşteptarea frustrată nu intervine numai în raportul dintre codul înmagazinat într-o conştiinţă socială, convertit în ideal poetic al epocii, şi codul suprapus mesajului, ci şi în profunzimea discursului, cu efecte similare.

Ordinea preexistentă este necontenit metamorfozată de noile opere, care sînt „dezordine în raport cu o ordine precedentă" [40] şi numai aşa pot să se organizeze axio-

logic. Astfel concepută, *calitatea este produs al raportării*; ea nu capătă eficiență decît pentru cel care o corelează cu bunuri anterioare. *A gîndi în sfera valorii nu înseamnă altceva decît raportare constantă a obiectului la obiectele recunoscute în praxisul estetic și social drept valori, sau, mai general, orientare a unei structuri spre o alta, pentru întreținerea dinamicii relațiilor interne.* Orice întrebuințare dată literaturii, în afara acestor apropieri specifice, se face prin transcodaje exterioare, operații artificiale ce diminuează sau anulează înțelesurile proprii. Aceste demersuri pot fi, totuși, deosebit de interesante pentru semiotician, care deslușește în proces individualitatea semnificațiilor poetice.

CONDIȚII INTERNE ALE SISTEMULUI LITERAR

Împotriva „compromisului arbitrar care se face adesea între analizele privitoare la emisie și cele privitoare la recepție", Roman Jakobson atrăgea atenția asupra riscurilor asumate de construirea modelelor semiotice în care nu este marcată relația cu locutorul sau cu auditorul, prin hipostazierea unui cod detașat de comunicarea efectivă [41]. Modelul comunicării, pe care îl rafinează [42] plecînd de la K. Bühler, este o reducție în scopul prezentării fără echivoc a raporturilor fundamentale dintre principalii factori ai relației semiotice verbale: *emițătorul*, pentru a se referi la un *context* pe care dorește să-l transmită unui *destinatar*, se servește de un *cod* comun, cu ajutorul căruia elaborează un *mesaj* trimis printr-un *canal (contact)*. La nivelul fiecărui factor se realizează, prin centrări succesive, o funcție specifică: *emotivă*, *referențială*, *conativă*, *metalingvistică*, *poetică* și *fatică*. Jakobson socotește că reducerea sferei funcției poetice la domeniul literaturii este inadmisibil de simplificatoare, dar admite că predominarea ei în poezie produce perturbări în funcționarea celorlalți factori. Orientarea referențială domină ansamblul actelor comunicării neliterare; recurgerea la celelalte funcții sprijină comunicarea contextului, factorii corespunzători fiind transformați în referenți subsidiari, părăsiți degrabă

pentru reînnodarea contactului ce explică interesul vorbirii. Contextul apare ca centru de gravitație în jurul căruia planează factori ajutători: *explorarea codului* se face pentru eliminarea denaturărilor referentului în decodare; *controlul canalului*, funcție fatică necesară menținerii contactului în vederea realizării comunicării normale, este predominant numai la păsări; *funcția emotivă* este rezultatul raportării emițătorului la un referent anumit; *orientarea către destinatar* impune relații cu un context, în fine, *centrarea asupra mesajului* este involuntară de cele mai multe ori și poate fi lesne confundată cu funcția emotivă. În poezie raporturile sînt predominant reorientate, de astă dată spre ansamblul mesajului. Contextul nu mai este exterior, ci însuși discursul, *care devine propriul său referent*, așa cum în comunicarea cotidiană formarea de echivalențe reprezenta o transformare referențială a codului. Contextul, fără să fie anulat, este inclus în mesaj, schimbat din referent în referență ambiguă. Funcția fatică este asigurată de efecte ale așteptării frustrate, surprize fatice ale mesajului în relația cu un receptor. Codul însuși se suprapune mesajului într-o măsură considerabilă. În fine, emițătorul artist se unește în mod hipostatic cu mesajul său; din extrinsecă, *enunțarea* devine intrinsecă, *una dintre dimensiunile enunțului literar*. „... Nu se vede cum — scrie în acest sens A.-J. Greimas [43] —, fără a cădea în ontologia subiectului (citește 'eroarea intenționalității') de care semiotica literară s-a eliberat cu atîta dificultate, ar putea fi concepută definirea subiectului enunțării altfel decît prin totalitatea determinărilor sale textuale. Că s-ar putea înfățișa, într-un stadiu ulterior, cercetarea corelațiilor ... dintre 'structurile referențiale' ale subiectului non-lingvistic și structurile semiotice corespondente, aceasta este o altă chestiune". De altfel Jakobson constată că „nu numai mesajul, dar și cel care-l adresează și cel care-l primește devin ambigui. În afară de autor și de cititor, mai există 'eul' eroului liric sau al povestitorului de basme și acel 'tu' al presupusului interlocutor din monologul dramatic, din suplicații sau epistole" [44].

Poezia naşte o tensiune constantă între postulatele comunicării normale — definite de Olga şi Isaak Revzin [45] — pe care le nuanţează, le modifică sau le respinge în scopul comunicării artistice. *Postulatul adevărului* este convertit într-o nouă logică, a *verosimilităţii*; poezia se instalează la jumătatea drumului dintre fals şi adevăr, în domeniul posibilului. Chiar enunţuri complet lipsite de sens în limbă pot deveni aici, în anumite situaţii, adînc semnificative: „Cir-li-lai, Cir-li-lai, / Precum stropi de apă rece / În copaie cînd te lai; / Vir-o-con-go-eo-lig, / Oase-nchise afară-n frig; / Lir-liu-gean, lir-liu-gean, / Rîs al pietrelor de-a dura / Pe trei trepte de mărgean!". *Postulatul determinismului*, care presupune că realitatea trebuie să fie astfel ordonată încît cel puţin pentru anumite evenimente să existe cauze, *din regulă ce dirijează acordul dintre mesaj şi referent devine structurare aparte a discursului poetic, motivare a semnului şi a relaţiei dintre semne*. Opera oferă modele ale lumii [46] şi ale limbii ale căror distorsiuni faţă de modelele general admise resping parţial *postulatul memoriei comune*. Modelul particular făurit încalcă posibilitatea menţinerii *postulatului facultăţii prognostice;* comunicarea poetică e o infinită şi inefabilă surpriză. Metamorfozele neîncetate la care sînt supuse cuvintele în literatură, schimbările continue de identitate ale obiectelor şi ale fiinţelor, transferă *postulatul identităţii* de la nivelul grupurilor minimale ale vorbirii la opera socotită un tot închegat în sine. Jocul constant sub nivelul memoriei comune şi al facultăţilor prognostice şi depăşirea lor neaşteptată periclitează *postulatul reducţiei*. În sfîrşit, *postulatul informativităţii* capătă trăsături particulare. Un poem filozofic nu este în mod necesar ideologie originală; dar cantitatea de banal filozofic este copleşită, la Eminescu de pildă, de informaţie poetică.

Toate aceste transformări presupun elaborarea unui model specific comunicării literare. „Este pe deplin limpede — pentru Iuri Lotman — că modelul versului se va distinge printr-o mai mare complexitate decît modelul general al limbii (cel din urmă făcînd parte din cel dintîi)" [47].

Într-un recent articol [48], Ion Coteanu observa, întru totul justificat, necesitatea de a diferenţia mesajul, ca

manifestare verbală concretă a stilului, de stilul însuşi, pe care-l numeşte „ansamblu de reguli lingvistice speciale capabile de a produce texte“, acceptînd, „cel puţin ca ipoteză de lucru, existenţa în limbajul tuturor poeţilor a unei invariante care trece prin variantele individuale“. Versurile bacoviene sînt foarte evident diferite de *Jocul secund*, după cum orice lectură a poeziei lui Blaga descoperă substanţiale deosebiri faţă de Arghezi. Desigur, aceste lecturi nu seamănă între ele, cu toate că fiecare este deosebită de lecturile referenţiale, ce sînt urmate de un raport pragmatic al receptorului *mesajelor empirice* cu un referent la care se adresează semnele. Numai acest contact presupus în operaţia de echivalare care este decodarea poate să valideze o comunicare cotidiană, conform principiului adevărului stabilit de Alfred Tarski, după care propoziţia „«Zăpada este albă» e adevărată dacă şi numai dacă zăpada este albă“, deosebind *suppositio formalis* de *suppositio materialis* şi *limbajul-obiect* de *metalimbaj* [49]. Toate lecturile amintite întîlnesc o notă comună, *poeticitatea*. Oricît de diferite ar fi romanele lui Rebreanu de cele ale lui Camil Petrescu, au comun caracterul narativ, *narativitatea* ce le deosebeşte de o pagină de filozofie. Cu toate acestea, în faţa unui tratat de psihologie sau a cărţii 'narative' de istorie, *Lacustra* se înrudeşte cu *Patul lui Procust*. Este meritul grupului numit, echivoc, al 'formaliştilor ruşi', de a fi propulsat cercetările literare spre descoperirea unui factor comun textelor literare. Ei au propus termenul de 'литературность', *literaritate*, pentru a denumi această marcă de opoziţie.

Orientarea deosebită a lecturilor poetice faţă de cele referenţiale este cerută de o organizare particulară a discursului literar. Această structură a virtualităţilor trebuie dezvăluită printr-o cercetare *etiologică* în adîncul operelor propriu-zise, ce sînt manifestări verbale, concrete, ale literarităţii. *Dacă opera există numai în evenimentul-comunicare, semioza-act se produce prin contact nemijlocit cu un text organizat specific în virtutea unor posibilităţi produse în praxisul literar istoric.* Ca şi limba, limbajul poetic nu este suma operelor ce se pot produce, ci a regulilor după care sînt generate, reguli constituite într-un model [50].

Dacă „orice proces are la bază un sistem și orice fluctuație o constantă“ [51], „scopul unei teorii este acela de a indica o metodă pentru cunoașterea sau înțelegerea unui obiect dat“, dar și a „tuturor obiectelor posibile de aceeași natură“ [52]. Este de presupus că *schema* literaturii trebuie să fie deosebită de schema lingvistică, din moment ce *uzurile*, manifestările schemei într-o substanță, pretind un comportament specific, poetic, deosebit de cel referențial.

Paul Valéry numise poezia limbaj în sînul limbii. Dacă opera literară nu poate exista în afara unei limbi naturale, ci face corp comun cu o parte a acesteia, înseamnă că modelul literaturii trebuie să fie o reducție sau o expansiune a modelului limbii. Pentru a-l parafraza pe Brice Parain, am spune că poetul nu este niciodată liber, deoarece are veșnic limba în spinare. Renunțarea la limbă duce la refuzul poeziei. Experiența letristă a lui Isidore Isou ni se pare grăitoare. Codul poetic s-a constituit în și prin limbă, și dacă o contrazice, dacă o 'parazitează', este pentru a o spori în cele din urmă, îmbogățind și semnificația lumii. Limbajul fiecărui poet „este o limbă nouă, traversată de limba naturală (sau pe care o traversează) dar care nu poate să se ofere decît definiției semiologice a Textului. Asta nu împiedică această limbă artificială — constată Barthes — să urmeze în parte căile de constituire a limbii naturale“ [53].

S-ar putea ordona un imaginar planiglob semiotic între un pol al *denotației absolute*, reprezentat de limbajul matematic, celălalt fiind al *conotației absolute*, limbajul muzical. Solomon Marcus [54] stabilește o ordine de ambiguitate: maximă la cel muzical, nulă la cel științific, intermediară la cel poetic și la cel uzual, dar inferioară la aceasta din urmă. „...Limbajul matematic eliberează accepțiunile expresiilor de dependența lor contextuală, conferindu-le o independență față de context“ [55]. Caracterul discret al expresiei matematice e analog modului de organizare a conținutului. Limbajul muzical este contextual, semnificația muzicii naște din recurențe ritmice; expresia corespunde caracterului continuu al semnificației. În poezie izbește o veșnică încordare între intermitența expresiei lingvistice și desfășurarea continuă a conținutului

poetic, contradicţie atenuată datorită influenţei contextului [56]. Descrierea funcţională şi opoziţională a limbajului poetic pe care a făcut-o Solomon Marcus în *Poetica matematică* cercetînd raporturile întreţinute cu limbajele sus-amintite acoperă o etapă necesară în procesul de cunoaştere internă a raporturilor ce constituie schema literară.

Vecinătatea limbajului poetic cu cel cotidian pe suprafaţa imaginarului planiglob semiotic polarizat aici poate fi socotită *model pentru procesul treptat al devenirii literare*, prin centrifugarea limbii spre polul ambiguităţii muzicale. Poezia utilizează resurse echilibrate comunicativ în limbă între denotaţie şi conotaţie, pentru a se configura într-un *sistem de semne conotativ*.

Opera literară este rezultat al suprapunerii istorice a două coduri, unul lingvistic, celălalt poetic, suprapunere în virtutea căreia primul cod capătă o funcţionalitate aparte, produs al subordonării în această relaţie: în loc să comunice prioritar, aşadar să-şi realizeze funcţia esenţială, se autocomunică primordial pentru a transmite informaţia purtată de celălalt cod. „Conotaţia este — scrie metaforic Roland Barthes — calea de acces la polisemia textului clasic, la această pluralitate limitată — în altă parte adaugă *'pluriel parcimonieux'* — care fundează textul clasic... Este o determinare, o relaţie, o anaforă, o trăsătură ce are capacitatea de a se raporta la menţiuni anterioare, ulterioare sau exterioare, la alte locuri ale textului (sau ale unui alt text)... Topic, conotaţiile sînt sensuri ce nu există nici în dicţionar, nici în gramatica limbii în care este scris un text... Analitic, conotaţia se determină de-a lungul a două spaţii; un spaţiu secvenţial... supus succesivităţii frazelor, pe parcursul cărora sensul proliferează prin butăşire, şi un spaţiu aglomerativ, anumite locuri ale textului corelînd alte sensuri exterioare textului material şi formînd cu ele nişte nebuloase de semnificaţii. Topologic, conotaţia asigură o diseminare (limitată) a sensurilor, răspîndite ca un praf de aur pe suprafaţa aparentă a textului... Semiologic, orice conotaţie este punctul de plecare al unui cod (care nu va fi niciodată reconstituit), articularea unei voci care e ţesută

în text... Funcţional, conotaţia, generînd în principiu dublul sens, alterează puritatea comunicării: este un 'zgomot' voluntar, elaborat cu grijă, introdus în dialogul fictiv dintre autor şi lector, pe scurt o contracomunicare" [57].

Proprietăţile de transformare ale codului literar asigură *funcţia conotativă*, iar ansamblul semiotic rezultat în urma suprapunerii este un *sistem de semne conotativ*. Termenul a fost pus în circulaţie de Louis Hjelmslev, care desemnează astfel acel sistem „în care planul expresiei este reprezentat prin planul conţinutului şi planul expresiei" limbii, aceasta fiind considerată sistem denotativ [58]. Dacă în orice limbă naturală se suprapune un plan al expresiei (semnificant) unui plan al conţinutului (semnificat), într-un sistem conotativ ansamblul lor devine expresie (semnificant conotativ) a unui plan al conţinutului specific. Ultimul, planul formei conotative, semnificat conotativ, comportă o *matrice convenţională* (cod), care nu e derivată în mod direct din sistemul limbii, ci din structurarea convenţiilor utilizate în creaţia literară [59]. Matricea se alcătuieşte dintr-un ansamblu de opoziţii conformat de *convenţii prozodice* (forme metaforizante ce produc efecte conjunctive) şi *convenţii narative* (forme metonimizante ce produc efecte disjunctive). Formele conţinuturilor conotative se manifestă preponderent fie în planul expresiei, fie în cel al conţinutului, în funcţie de relaţii de gen sau de efectele figurale pe care le instituie prin raporturi reciproce. Cu multă fineţe analitică, Mihai Nasta orienta [60] spre concluzia, deosebit de însemnată pentru demonstraţia noastră, că „realizarea simbolurilor mai complexe într-o structură verbală depinde mai ales de caracterul extralingvistic, *mai universal*, al figurilor de recurenţă, disjuncţie, integrare".

Pentru a rezuma, vom spune că sistemul de semne conotativ comportă un *plan al formei conţinutului*, constituit din forme metaforizante (formă conotativă a expresiei, figuri de integrare) şi din forme metonimizante (forma conotativă a conţinutului, figuri de disjuncţie) şi un *plan al formei expresiei* articulat din forma denotativă a expresiei (forme sintagmatice) şi din forma denotativă a conţinu-

tului (forme paradigmatice). Primele două alcătuiesc *semnificatul conotativ*, ultimele *semnificantul conotativ. Spre deosebire de sistemele denotative, dublu articulate, sistemul conotativ prezintă o a treia articulare, a convențiilor literare, ce se ordonează, la rîndul lor, într-un dublu aspect articulatoriu, metaforic și metonimic*, „căci dacă s-ar manifesta cu ajutorul acelorași articulații structurale, nici o nouă semnificație n-ar putea să fie extrasă de aici" [61]. Presiunea noii dimensiuni acționează deformator față de articulațiile limbii.

Slujindu-se de funcția denotativă a limbii, creatoare de ecuații și echivalențe *(funcție designativă)*, convențiile literare, ce apar în calitate de conotatori, creatori de inecuații și aproximări, transformă trăsăturile lingvistice. Între cele două coduri este determinată o corelație analogă celei dintre planul formei expresiei și planul formei conținutului limbii: o *funcție-semn*, un raport de interdependență. Dominat de axa sintagmatică [62], planul formei denotative a expresiei este perturbat de forme metaforizante, în vreme ce planul formei denotative a conținutului, dominat de axa paradigmatică [63], este, la rîndul lui, conotat de forme metonimizante. Rostul conotărilor este de a crea o *forță ilocuționară* proprie textelor literare, tendința de a orienta spre perceperea mesajului în sine (Einstellung, set), nu numai către referentul lui, diminuînd în mod specific tensiunea dintre continuitatea semnificației și caracterul discret al expresiei, mai exact, convertind expresia în sursă de informație specifică. Discursul, astfel opacizat, tinde să impună prezența aproape fizică a cuvintelor [64], care nu mai au referent, ci numai referență imaginară. Observația formulează foarte general funcția de conotație poetică.

Sînt motive pentru a ne disocia de ideea după care literatura ar fi subclasă lingvistică descrisă ca deviere de la normă. O considerăm sistem de semne autonom, confundabil cu limba numai prin planul formei expresiei. „... Simpla includere a unui cuvînt într-un text poetic — notează pe bună dreptate Iuri Lotman — îi schimbă fundamental natura: din cuvînt al limbii, el devine o reproducere a cuvîntului din limbă..." [65].

Accepţia dată termenului de conotaţie cere o nuanţare a poziţiei lui Umberto Eco, după care „semnificaţiile denotative sînt stabilite de cod, cele conotative sînt stabilite de subcoduri sau 'lexicuri' specifice, comune anumitor grupuri de vorbitori" [66]. Sînt puşi astfel, laolaltă conotatorii lingvistici, „indicatori care se găsesc în anumite condiţii pe ambele planuri" ale unui sistem de semne denotativ [67], cu *clasa sistematică*, în necesară devenire, a conotatorilor literari. *Un sistem denotativ se poate extinde într-unul conotativ datorită propriilor trăsături conotative ce nu se structurează, însă, în plan aparte.* Limbajul logistic, de pildă, n-are şansa să devină plan al expresiei literare din pricina absenţei acestei trăsături: „limbajul poetic nu părăseşte teritoriul limbilor naturale" [68]. Eco pare dispus să accepte o astfel de interpretare, vorbind de „limita extremă în care, într-un discurs poetic, o conotaţie este instituită pentru prima dată (o metaforă îndrăzneaţă, o metonimie neîntrebuinţată)", caz în care „destinatarul trebuie să deducă din context întrebuinţarea conotativă propusă (iar după aceea, dacă expresia prinde, să integreze acea modalitate de folosire în normele uzului obişnuit şi, deci, într-un lexic conotativ acceptat de un grup de vorbitori)". Se pare că, de astă dată, sînt alăturate nediferenţiat cauza (codul, obiect etiologic) şi efectul (mesajul, obiect semiologic); „metafora îndrăzneaţă, metonimia neîntrebuinţată" rezultă din organizarea figurilor de disjuncţie şi a celor de integrare, ce produc efecte metaforice şi metonimice prin reconsiderarea limbii. Apariţia întîmplătoare a unor conotatori într-un sistem denotativ nu-l transformă cu necesitate în limbaj de conotaţie; prezenţa unei succesiuni cum este „veni, vidi, vici" nu răstoarnă vorbirea spre poezie, ci *dimensionează expresiv formularea izolată*, căci este astfel grupată încît atrage atenţia interlocutorilor asupra *acestui* fragment de sine stătător şi nu numai asupra referentului, considerat în continuare prin echivalări empirice. Dacă forma conotativă „adaugă splendoare laconicului mesaj de biruinţă al lui Cezar" [69], aici funcţia referenţială continuă să se „suprapună funcţiei poetice" [70]. *Aşa se explică împrejurările în care asemenea expresii sînt izolate de referenţii istorici pentru a fi utilizate drept clişee*

stilistice, îmbrăcînd largi serii referențiale. Numai prezența sistematică, ritmul marcat al conotatorilor, dă naștere unui limbaj conotativ în care funcția poetică, predominantă, o transformă pe cea referențială în simplă tensiune, cuprinzînd în context planul expresiei lingvistice conotate. Observația este consonantă cu principiul după care obiect semiotic este sistemul de semne și nu semnul solitar. E de observat că *între ictusul metaforizant prozodic și ritmul metonimizant al structurii narative nu este decît o deosebire de funcționalitate: primul se produce prin recurența entităților într-un lanț, celălalt prin concatenarea recurentă a verigilor.*

Limbajul poetic se definește de A.-J. Greimas [71] ca etajare a recurențelor gramaticale, microstructurale, și a celor discursive, macrostructurale, și prin ecartul produs de această suprapunere. Dar dispunerea numită, constatată în interiorul limbajului cotidian, pune în evidență specificitatea discursului expresiv, nu a celui poetic. Observația este, însă, prețioasă, căci poate fi extinsă asupra sistemului conotativ. *Aici repetiția macrostructurală funcționează ca ansamblu modificator al denotațiilor rezultate din recurențe microstructurale.* Sîntem aproape de concepția lui M. Arrivé și Julia Kristeva, care definesc discursul poetic ca rezultat al proiecției configurațiilor non- sau translingvistice asupra limbii naturale, ce duce la dislocarea structurilor limbajului comunicativ și la distrucția sistematică a semnelor [72].

În sistemul conotativ, semnele lingvistice își pierd parțial caracterul semiotic primar și degradează spre calitatea de *figuri*; chiar grupări lingvistice transfrastice devin formatori ai semnelor conotative, adică ai unităților înzestrate cu semnificație în sistemul complex. „În poezie orice element verbal se transformă într-o figură a vorbirii poetice“ [73]. Structurile narative se manifestă predominant în unități lingvistice mai largi decît fraza; gramaticile narative — propulsate de cercetarea mai veche a lui Vladimir Propp [74], astăzi obiect al unor studii ale lui A.-J. Greimas, Claude Bremond, Tzvetan Todorov etc. —

au drept corolar necesar o gramatică transfrastică, a discursului, în planul formei expresiei [75].

Semnificaţiile propriu-zise nu apar decît odată cu manifestarea schemei semiotice într-o substanţă; prin urmare *se distinge o schemă conotativă de uzul corespunzător.* Nu poate fi confundat, de pildă, stocul potenţial al figurilor retorice, cu limbajul figurat, care este o folosire a acestui material brut [76]. Jakobson [77] deosebeşte *modelul semiotic* (sign-design), patronat de opoziţii, de *procesul semiotic* (sign-event), în care desluşim variantele; primul este cod semiotic, cel de-al doilea-mesaj realizat în virtutea existenţei codului.

Între forma conotativă a expresiei, plan al virtualităţilor prozodice, şi forma denotativă a expresiei se creează în uz o relaţie de asemănare diagramatică al cărei suport material este substanţa comună de manifestare a celor două planuri. *Această funcţie este obiect al analizei prozodice.* În proces poate fi distins *tiparul metric* (relatat) al unui poem de *realizarea metrică efectivă* (relatare); în schemă există *tiparul* ca formă metonimizantă, dar nu şi *realizarea* care se face în substanţă. În uz, unde tiparul este dedus din realizare, dar domină textul, *contradicţia dintre recurenţele tiparului*, care se constituie odată cu lectura, *şi recurenţele efective*, jocul dintre simetria fonică şi echilibrul metric [78] *este una dintre sursele muzicalităţii inefabile a versului.* Desigur, „ritmul nu este semn — precizează Lotman [79] —, ci mijloc de construcţie a semnului. El 'taie' textul şi participă la formarea opoziţiilor semantice ...“

În mod similar, între forma conotativă a conţinutului, plan al virtualităţilor narative, şi forma denotativă a conţinutului este determinat în substanţa comună de manifestare un raport de asemănare diagramatic ce *constituie materia naratologiei*. Şi aici vom sesiza o opoziţie, simetrică celei notate mai sus, între *tiparul narativ* (relatat) şi *realizarea narativă* (relatare), pe care formaliştii ruşi le numeau *fabulă* şi *subiect*. S-a remarcat [80] că planul conotatorilor „se manifestă difuz“ în limbă, neizomorf cu aceasta şi, astfel, singura procedură de a-l evidenţia într-o lectură este considerarea mesajului ca obiect opac purtător de semnificaţii secunde ce trebuie descifrate. Semnificantul cono-

tativ este prin esența lui *transparent*, căci trimite la referenți; conotatorii, ei înșiși *opaci*, îl modifică și, astfel, poezia devine un limbaj *translucid*, ce își conține referentul ca virtuală referență la realitate.

Constrîngerile formelor metaforice și metonimice nu limitează sensul, ci îl determină [81]; dezordinea lingvistică produsă de conotatori nu devine o măsură a poeticității decît dacă modificările sînt socotite relate față de conotatori într-o funcție-semn. Sensul semantic, corelat cu convențiile poetice, se transformă în sens poetic, nume prin care e desemnată tocmai această relație. Numai artificial s-ar putea stabili o deosebire efectivă între informația ideologică a unui text și informația sa poetică. Orice disociere în acest domeniu (cum procedează, de pildă, Abraham Moles în *Théorie de l'information et perception esthétique*) ar duce la lecturi referențiale, care să evidențieze, cel mult, valori expresive, dar nu poetice. „Conotația — scrie Barthes [82] — se îngroapă sub zgomotul regulat al 'frazelor', 'bogăția' sub sintaxa ... 'naturală'".

Dacă relația dintre planul expresiei și cel al conținutului limbii este simbolică, *arbitrară* în terminologia lui Saussure, în sistemul conotativ contractarea noilor raporturi de iconicitate, în care se implică atît expresia cît și conținutul, modifică această funcție convențională, o *motivează. Cele două planuri își găsesc o formă internă în orientări reciproce, intră într-o relație indicială*; fără să devină în mod necesar izomorfe, primesc această posibilitate. Reducția elementară a poeziei este, sincronic, interjecția, iar diacronic — strigătul originar. De aceea, poate, literatura izbutește să coboare totodată spre profunzimile sufletului și ale istoriei, sufletul unui popor.

Spre deosebire de Saussure, care afirma că numai semnele pe deplin arbitrare realizează idealul procedeului semiologic, Peirce era de părere că cel mai înalt organizate semiotic sînt semnele în care caracterul iconic, indicial și simbolic se amalgamează în proporții pe cît posibil egale. Vom constata că literatura îndeplinește în modul cel mai fericit această cerință; este *poiesis*, activitate semiotică motivatoare.

SPAȚIUL SEMIOTIC AL LECTURII

Putem relua acum, într-un context mai larg, raportul instituit în literatură între actul prin care se explorează relația dintre planul semnificant și cel semnificat, ca și semioza aparte ce le unește. Dacă relațiile diagramatice dintre formele metaforizante și cele sintagmatice manifestate în substanță comună, ca și iconicitatea dintre formele metonimizante și cele paradigmatice, tind să înlăture convenționalul semnului lingvistic și să-l motiveze preponderent indicial, nu înseamnă că semnul lingvistic devine cu necesitate în literatură index. Relația motivatoare nu acționează asupra fiecărui semn luat în parte, ci asupra unor grupuri de diferite dimensiuni, de la unități sublexicale pînă la mari organizări transfrastice, în care componenții lingvistici, fără să-și piardă întotdeauna valorile proprii care asigură comunicarea, capătă o nouă însușire, de formatori ai semnelor specifice sistemului conotativ. *Abia acestea din urmă posedă o motivare indicială, o înzestrare cu literaritate.* Nici un cuvînt nu este estetic ca atare, cu toate că în perioade diferite se manifestă predilecții pentru anume obiecte ale realității și, deci, pentru un anumit vocabular; în funcție de această selecție se pot trage însemnate concluzii asupra specificului diferitelor creații ce făuresc un anumit cod, sau se făuresc în sînul acestui ideal artistic dominant.

Formațiile semnificative motivate nu sînt nici independente de ansamblul discursului și nici dimensionate semnificant univoc, ci, mai degrabă, structuri topologice [83], variabile individuale asimptotice. Justificarea fiecărui asemenea semn se face în corelarea reciprocă dintre ele și ansamblu. Enunțul, înțeles ca o „comunicare întreagă suficientă“ după care „se poate încheia vorbirea“ [84], nu poate fi, în literatură, o dimensiune inferioară operei. Enunțul lingvistic „Plîngi, copilă?“ este lipsit de semnificație poetică în afara enunțului literar numit *Venere și Madonă*. Organizările la acest nivel de ansamblu, de pildă antiteza romantică, nu mai sînt lingvistice, deși antiteza din titlu poate fi descrisă și din acest punct de vedere; dominată de structurarea enunțului complet, însă, întreba-

rea devine interogaţie retorică, recuzită a butaforiei romantice. Dacă o antimetabolă poate fi descrisă lingvistic în enunţul „Nu trăieşti ca să mănînci, mănînci ca să trăieşti", la nivelul unui roman, *Pădurea spînzuraţilor*, relaţia dintre Apostol Bologa şi spînzurătoare nu poate fi descrisă ca antimetabolă decît în termeni semiotici. Dominată de acest ansamblu figurativ, numirea lui Bologa în tribunal devine loc de inversiune antimetabolic, punct culminant al intrigii. Prin urmare, *opera nu prezintă semne indiciale gata formate, ci este un spaţiu, totodată modificator şi formator, în care sensul glisează* (shifting space) *în virtutea dominării sale de către matricea convenţională, ce solicită operaţii succesive de dislocări şi recompuneri semiotice.* Semnele conotative „sînt întotdeauna ... semne discontinue, 'eratice', naturalizate de mesajul denotat care le vehiculează. Cît despre semnificatul conotaţiei, el are un caracter totodată general, global şi difuz" [85].

În felul acesta explicăm aparentul paradox prin care Tudor Vianu califica operele de artă drept „original imutabile" şi, în acelaşi timp, „ilimitat simbolice" [86], trăsături manifestate prin ceea ce numeam identitate semnificativă a semnificanţilor şi semnificativă absenţă a identităţii semnificaţilor. Acest contrast, fără să anuleze semioza operei, o transformă dintr-un raport constituit într-o *continuă desfăşurare a sensului.* Dacă orice operă de valoare este obiect semiotic în devenire şi, în acelaşi timp, identic sieşi, faptul e cu putinţă datorită intersectării şi perturbărilor constante dintre două semioze în acelaşi ansamblu: *între expresia denotativă şi conţinutul denotativ se stabileşte un raport semiotic primar*, literalitate *a textului neîncetat dinamizată*, literarizată, *de factori conotatori;* totodată, elementele metaforizante şi metonimizante, difuzate în aceleaşi substanţe în care se manifestă denotatorii, sînt „umbrite" de aceştia şi pot să rămînă virtualităţi nefolosite. S-ar defini mai exact literalitatea drept ansamblu al *lexemelor* (entităţi semnificante) şi al *semelor* (entităţi semnificate). Lexemele sînt alcătuite dintr-un *nucleu semic* şi semnifică datorită unor grupări de entităţi semnificate, *sememe*, ce sînt o combinare a nucleului semic şi a semelor contextuale. Cum într-un text literar

se produce, prin influența conjugată a conotatorilor și a discursului, o continuă migrație de la *categorematic* (sens de sine stătător) spre *sincategorematic* (dependență de context), în lectură entitățile semnificate se regrupează într-o nouă structură sememnatică [87]. Ordonarea finală, motivată, a sememelor într-o izotopie a planurilor — ce poate reuni și femele sau fonemele — definește literaritatea acelui text. „Semele, dacă sînt înțelese ca puncte de semnificație, sînt rezorbite în funcționarea numită poetică" [88].

Tensiunea dintre cele două planuri, al expresiei și al conținutului sistemului conotativ, pretinde o colaborare efectivă a lectorului, ca valorizare artistică a structurii. Conform unei tradiționale disocieri între „eul liric" și cel „empiric" ale autorului, primul fiind, în termenii utilizați aici, *dimensiune enunțiativă a operei*, obiect semiotic, distingem, în fenomenul receptării, eul individual, empiric, al lectorului, obiect psihologic, de eul său liric, conștiința poetică, structura semiotică necesară unei performanțe specific estetice. Lectorul, „acest 'eu' care se apropie de text este... el însuși o pluritate de alte texte, de coduri infinite, sau mai exact: pierdute (a căror origine se pierde)" [89].

Dacă semioza denotativă se cere redimensionată de conotatorii ce dinamitează textul pentru a aminti lectorilor o datorie de împlinit, înseamnă că actul semiotic prin care este explorată literatura e, într-o măsură considerabilă, o semioză. Literatura ca literaritate nu poate fi descrisă prin aplecare exclusivă asupra textului dat. O descriere exhaustivă a discursului literar menținută în limita textului, așadar o *analiză*, este insuficientă în demersul de valorizare specifică. Pentru Julia Kristeva [90], „a descrie funcționarea semnificantă a limbajului poetic înseamnă a descrie mecanismul joncțiunilor într-o infinitate potențială". Poezia se desăvîrșește într-o lectură. Numai intersecția dintre cititor și text manifestă o *interpretare*. *Analiza nu operează decît în* literalitatea *operei*, literaritatea ei, *noțiune mai cuprinzătoare în care se include și literalitatea, este rod al interpretării*. În concepția lui Lotman [91], „însăși noțiunea de 'artistic' nu constituie un lucru, ci o relație".

Semnificatul virtual al textului este o încordare în sînul formulei rimbaldiene: literal și în toate sensurile. Prin urmare, semiotica este interesată atît de „modul în care acționează performatorul în relație cu obiectul", cît și de „acțiunea pe care o suportă performatorul din partea obiectului" [92].

Caracterul indisociabil al raporturilor dintre lector și discurs pretinde ca opera să nu poată fi descrisă drept simplu semn sau complex de semne, ci ca *situație-semn*. Termenul a fost utilizat de C.K. Ogden și I.A. Richards în *The Meaning of Meaning* cu alt sens decît cel conferit aici: *relație în care este realizată semioza-act, prin care se manifestă personalitatea individului social în planul ficțiunii, un sistem de acțiune semiotică literară.*

Pentru că interpretările particulare sînt funcții fluctuante între textul invariant și variabila individuală reprezentată de lector, ele pot fi definite drept *structuri opționale*; textul funcționează, în literalitatea lui, ca *sens verificabil* al acestora. „Trăsătura esențială a 'libertății' de interpretare — scrie Michael Riffaterre [93] — constă în aceea că ea este limitată de permanența mesajului".

Fiecare interpretare este o 'simptomatologie' a textului, dacă se cuprinde vertical în cadrele literalității sale. Structurile opționale astfel adecvate sînt *simptotic* orientate la discursul literar, în vreme ce relația dintre diferite interpretări este *asimptotică*, dar *complementară* în accepția dată cuvîntului de Niels Bohr, care constata că „deși asemenea informații (produse de observațiile succesive) nu pot fi combinate într-o imagine unică folosind noțiunile obișnuite, ele reprezintă totuși aspecte la fel de esențiale pentru cunoașterea obiectului în cauză ..." [94].

Poemul este o ierarhie latentă manifestată de fiecare interpretare într-o ierarhizare ce nu reprezintă decît una dintre virtualitățile textului. „Ilimitarea simbolică" nu desemnează numai posibilitățile de interpretare variate ale unui text, ci și adîncimea difuză a fiecărei interpretări, efect al absenței unei ecuații precise care să o ancoreze în univoc. Barthes crede, chiar, că „a interpreta un text nu înseamnă să-i oferi un sens..., ci, dimpotrivă, să apreciezi

din ce pluralitate e făurit“ [95]. Fiecare lectură e antrenată într-o migrație a sensurilor multiple, fără să poată ajunge, în mod necesar, la o denotație propriu-zisă. Numai două versuri din Blaga, „Stele curgînd / ne spală țărînile“, își compun și își descompun semnele lingvistice într-o necontenită metamorfoză. *Diacronia unei opere se constituie în succesiunea diferitelor ei interpretări.*

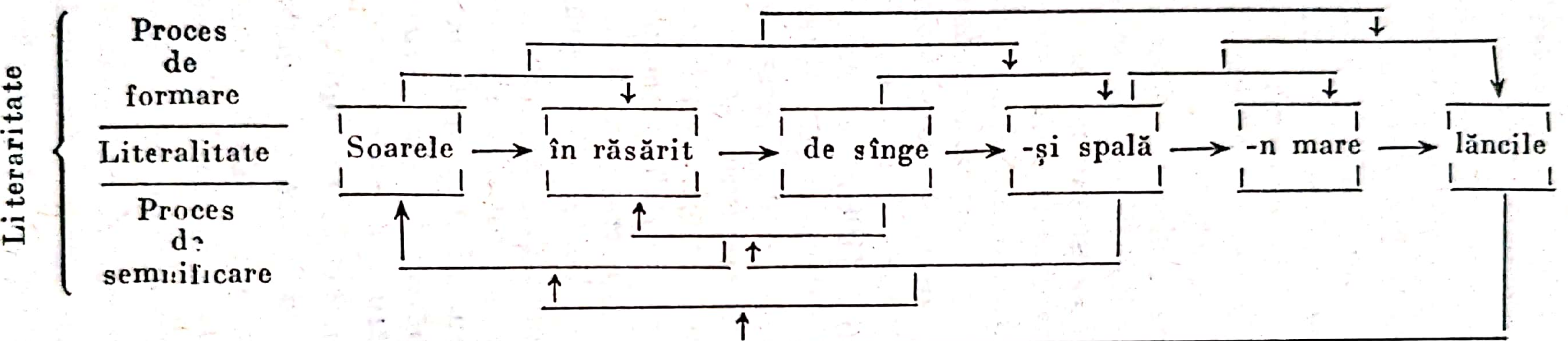
Între „ilimitarea simbolică“ și „originalitatea imutabilă“ se ivește o tensiune dialectică. Nici o interpretare adecvată nu depășește imutabilitatea discursului. Ilimitarea lui e închidere în aporia cu Ahile și broasca țestoasă: infinit între două puncte, labirint eleat, dimensiune adîncă a operei, nu orizont ce i-ar depăși literalitatea. Chiar dacă sensul literal este contrazis de factori perturbatori, dislocările sau integrările nu depășesc vecinătăți incluse în text. Dacă literalitatea fragmentului nu asigură sens verificabil, ansamblul poemului îndeplinește acest rol. Lipsa de referent cere, pentru asigurarea inteligibilității, echivalențe interne. *Ceea ce am numit tensiune referențială este continua mișcare internă de creare a echivalențelor și disocierilor pretinse de foamea de sens exprimată prin tendința selectării de relații.* Procesul se desfășoară fie în sensul comun al citirii textului, fie înapoi, prin reveniri succesive.

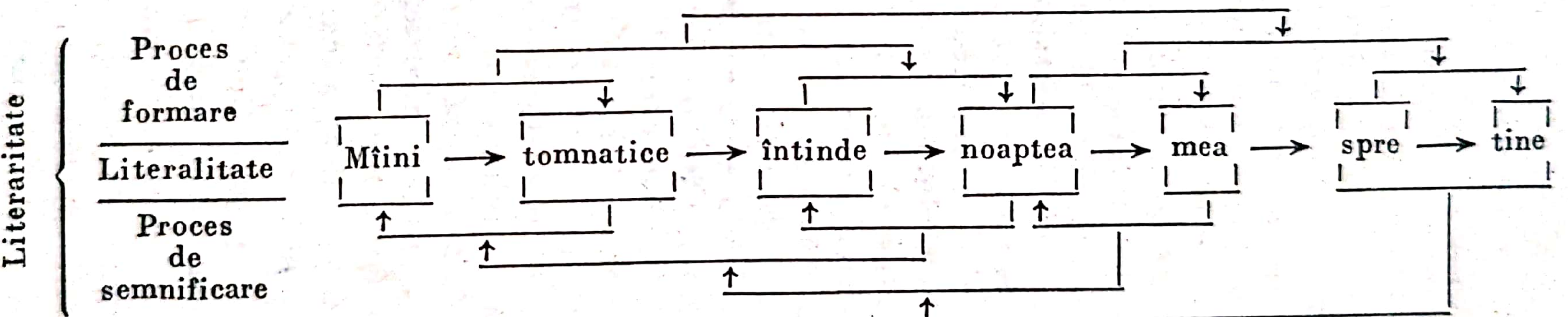
Cele două direcții ale lecturii alcătuiesc manifestări diferite, ambele esențiale în desăvîrșirea interpretării. Menținerea în limitele stricte ale desfășurării lineare, numită aci *proces de formare*, este tipică pentru orientarea referențială; o performanță semiotică literară se caracterizează, dimpotrivă, prin reveniri asupra semnificației deduse din primul proces, în urma constatării prezenței conotatorilor difuzați, ce pretind înapoieri pentru refacerea sensului și motivarea grupurilor formatoare. S-a observat [96] că în devenirea semantică expresia poetică „se supune unei acțiuni cibernetice, cititorul acționînd asupra semnificației ca o adevărată legătură inversă“ și că „opera literară se află în conexiune] inversă cu consumatorul ei, din aceasta decurgînd în mod evident excepționala perenitate a artei și capacitatea de a oferi o informație diferită — în anumite

limite ... — unor consumatori diferiţi şi trăind în epoci diferite (precum şi unor consumatori trăind în aceeaşi epocă)“ [97]. Prin urmare, *situaţia-semn se cere definită drept circuit de autoreglare semiotică.*

Am denumit decodarea contiguă proces de formare, pentru a-i sublinia locul realizării: la nivelul factorilor lingvistici formatori, urmărind denotaţii. Cel de-al doilea *proces, de semnificare* poetică, motivator, marchează descompunerea acestor grupuri şi alcătuirea semnelor conotative prin *efecte de retrosemnificare*. Cea de-a treia articulaţie a sistemului de semne conotativ are, aşadar, sens retroactiv, de *feedback*. Relaţia dintre cele două procese este analogă unui arc reflex simplu: de la o desfăşurare aferentă se trece, în urma acţiunii perturbatoare a formelor de conotaţie, la o desfăşurare eferentă a efectelor de retrosemnificare. Urmărirea contiguităţii este părăsită, sub presiunea ictusurilor prozodice şi a ritmului narativ, spre a efectua un *feedback* sau o serie de conexiuni inverse. Primul proces nu presupune cu necesitate decodări univoce: echivalările denotative pot fi perturbate de conotatori lingvistici şi nu neapărat de formele conotatoare ale matricei convenţionale. Dar literalitatea nu este transgresată obligatoriu. Dacă distingem, totuşi, registrul procesului de formare de cel al literalităţii, este pentru că primul nu consideră decît semnificatul discursului. Abia în urma acţiunii retroactive a procesului de semnificare, literalitatea dezvăluie sensuri ale semnificantului, se motivează conferind senzorialitate ideilor.

Descompunerea proceselor este, evident, numai teoretică. În mod obişnuit nu se întrerupe lectura pentru reconsiderarea unor pasaje anterioare; cele două procese sînt simultane. Competenţa poetică pretinde instantanee asocieri la distanţă şi o capacitate deosebită de formare şi transformare a imaginilor eidetice. *Lectura poetică este omogenizarea celor două procese prin filtrul literalităţii*, realizare a „unei structuri topologice a temporalităţii“ textului [98]. Sînt suficiente motive pentru a scuti exemplificările ce urmează de comentarii şi, astfel, a evita capcanele întinse de un alegorism ce ar prolifera derutant.





L. Blaga, "La mare" din *Poemele luminii* și "Înfrigurare" din *Pașii profetului.*

Vom remarca numai că direcţionările procesului de formare sînt aproximativ uniforme în lecturi diferite, în vreme ce procesul de semnificare este o opţiune personală. Procesul de semnificare nu e o *alegorizare* a textului, ci *figuraţie*. Distincţia o preluăm de la Ion Barbu, care propunea pentru individualizarea termenilor „deosebirea cunoscută dintre *operaţie* şi *formulă*. Operaţia: transformare, liberă permutare de chipuri în domeniul aceluiaşi grup. Formula: doar memoria consemnată a unei singure din aceste operaţii" [99].

Pe măsură ce lectura înaintează, efectele de retrosemnificare devin tot mai complexe, înseriind grupuri din ce în ce mai numeroase de formatori ce se motivează, sau remotivînd, prin noi distribuţii, asocierile motivate. Efectul unui *feedback* particular produce o stare de echilibru poetic, deci de motivare, contrazisă parţial de stările ulterioare. Echilibrarea treptată în cursul lecturii, *homeoreza semiotică*, trebuie deosebită de starea finală de echilibru a interpretării, *homeostaza semiotică* [100], ce este efectul retrosemnificării finale, a cărei acţiune este hotărîtoare în aprecierea valorii. Întrebările finale din versurile eminesciene („Unde eşti, copilărie, /Cu pădurea ta cu tot?"; „Unde te duci? Cînd o să vii?"; De ce taci, cînd fermecată/ Inima-mi spre tine-ntorn?/ Mai suna-vei dulce corn,/ Pentru mine vre odată?") sau pierderile treptate de sunet şi sens („Blîndu-i sunet se împarte/ Peste văi împrăştiet,/ Mai încet, tot mai încet, /Mai departe... Mai departe...") reverberează prelung în sufletul cititorului în virtutea faptului că motivează sensul general care este al unei neîmpliniri. Hugo Friedrich remarca în *Structura liricii moderne* funcţia de nedeterminare pe care pot să o capete în poezie determinanţii; în egală măsură se poate vorbi de o *funcţie de determinare a nedeterminanţilor*. În afară de exemplele de mai sus, încă unul, tot la Eminescu: „Peste vîrfuri trece lună". Neobişnuita lipsă de articol, subliniată de poziţia în rimă, are sarcina de individualizare; cuvîntul este scos din cotidian prin restricţii impuse de convenţiile poetice şi capătă o nouă funcţionalitate. Nu e vorba doar de o încălcare a regulii de limbă, ci de

crearea unei noi 'reguli' ce nu funcționează decît în acest text copleșit de o melancolică derută. Relația dintre cuvîntul nearticulat și neîncheierea interogativă a finalului citat mai înainte este motivată și apasă întreaga poezie ca recurență esențială atît în planul expresiei cît și în cel al conținutului, astfel ' că acestea devin parțial izotope. Între elementul particular marcat de nedeterminare și întregul poemului se instituie o *relație hiponimică* (orientare către totalitate), în vreme ce spațiul marcat de nedeterminare al ansamblului se orientează *hiperonimic* spre mărcile particulare [101]. Poezia este domeniul în care diferențele sînt percepute într-un ansamblu unitar spre a restitui ulterior integralitatea nediferențiată a întregului. Clasa de diferențe servește receptării unor denotații; ea se transformă treptat în entitate inanalizabilă pentru a sluji perceperii estetice, devenind obiect senzorial ce se adresează intelectului și, în egală măsură, obiect rațional ce se adresează simțurilor. În fiecare plan al operei se organizează ierarhic echivalențe. Dacă ierarhia finală este indusă din ierahiile diferitelor clase, o dată echilibrată, permite reevaluarea fiecărui grup din perspectiva întregului. În cele din urmă, un poem, „lungă ezitare între sunet și sens" [102], pare să-i spună cititorului: *Înțelege sunetele mele (semificante), sînt sensuri (semnificate); ascultă-mi sensurile, sînt sunete.*

Inefabilul poeziei derivă și de aici și din cerința echivalențelor intrinseci, trăsătură subliniată de Claude Lévi-Strauss în ce privește muzica și mitologia: „Toți știm că muzica este un mijloc de comunicare. Cînd ascultăm muzică, comunicăm cu compozitorul; comunicăm cu instrumentiștii înșiși; și comunicăm împreună, împărtășind aceeași emoție cu restul auditoriului. Dar acest limbaj nu poate fi tradus în altceva, ci doar în el însuși. Poți traduce muzică în muzică. Poți transpune melodia dintr-o gamă majoră într-una minoră. Poți ticlui chiar o ecuație matematică ce-ți permite să schimbi, în conformitate cu o anumită regulă, pauzele dintre notele unei melodii, ceea ce va duce la traducerea melodiei. Dar nu poți traduce muzica în vorbire; dacă o faci, ajungi la acel tip

de frazeologie care nu transmite nimic din mesajul muzicii. Aceasta ridică, fireşte, o problemă imensă, asemenea celei ridicate de mitologie — deoarece s-a încercat să se traducă mitul în ceva care nu este mitologie. Dar nu ajungi în general decît la platitudini de cea mai proastă calitate. Miturile sînt traduceri ale unora în altele şi singura cale prin care poţi înţelege un mit este să arăţi cum o traducere a lui poate fi oferită de un mit diferit" [103]. Ca şi muzica sau mitologia, operele literare „se constituie într-un sistem închis asupra lui însuşi, co-extensiv propriului său grup de transformări" [104], iar lectura lor devine „liberă permutare de chipuri în domeniul aceluiaşi grup" [105].

Roman Jakobson [106] numeşte trei tipuri de modalităţi de semnificare, aşadar de traducere: *traducerea intralinguală* (reformularea), *traducerea interlinguală* (tălmăcirea) şi *traducerea intersemiotică* (transmutarea). Literaritatea rezultă din subordonarea *traducerii intertextuale* — subclasă fie a traducerii intralinguale fie a celei interlinguale, prin care discursul poetic este proiectat pe 'fundalul' unei tradiţii — la *traducerea intratextuală*, ale cărei coordonate generale au fost aproximate mai sus. Acest raport de subordonare decurge din diferenţele specifice dintre relaţia mesajului cu codul lingvistic pe de o parte, cu cel literar pe de alta. Dacă proiectarea semnelor conotative *(letreme)* pe un 'fundal' reprezentat de o tradiţie nu este contrastantă, informaţia acestora se anulează. Diferenţa dintre mesaj şi cod se rezolvă în interiorul mesajului şi prin proiectarea acestuia pe mai multe fundaluri [107]. Într-o lectură adecvată şi eficientă orice operă valoroasă îşi găseşte ecou în literatură. Poemul nu capătă sens nici prin reformulări analitice, nici prin „scheletele cu ciorapi" ale traducerilor numite aşa de Arghezi, nici prin riscatele dar, de multe ori, semnificativele transmutări, ci în complexele procese ale unei interpretări ce se înalţă „în corelarea constituenţilor semici" prin activitate „corelaţională în sînul mesajului ca atare, printr-un transcodaj în interiorul sistemului" [108].

După Greimas — ca şi, de altfel, după Tudor Vianu, în *Estetica*, „Momentele constitutive ale operei" —

„închiderea oricărui obiect poetic constituie primul element de interpretare: universul poetic închis posedă două inventare limitate de categorii (femice și semice) și două structuri (a expresiei și a conținutului). Numai plecînd de la aceste două inventare închise se poate opera o combinatorie poetică ce dă loc manifestării poetice discursive, care se situează la nivelul semnelor“ [109]. Trecînd peste văditele înlănțuiri în sine ale unor forme fixe, cum sînt, de pildă, glossa și rondelul, vom afla o mare bogăție de asemenea bucle toponimice ale poeziilor eminesciene. *Lacul* e limitat de două cuvinte cheie, *Lacul* și *nufăr*, într-o relație metonimică predominantă în text, față de care se orientează hiperonimic prin efecte de retrosemnificare. *Rugăciunea unui dac* este scurt și violent răgaz între două haosuri: „Pe cînd nu era moarte...“ și „...vecinicul repaos“, echivalare ce identifică, în sensul ideatic al poemului, moartea cu nemurirea și, astfel, motivează poetic. *Umanizare*, unul dintre poemele exilate de Ion Barbu, e drum între „castelul de gheață“ al gîndirii și iluzia că „domul de gheață se topește“, în vreme ce *Grup* închide un geometric înghețat tumult în „temnița în ars, nedemn pămînt“ unde clocește nesiguranța interogativă a deschiderii „spre lume“. Arghezi îl proscrie pe Caligula între „puf de undă“ și „noroi“, iar primii psalmi simetrizează ruga și refuzul, analog cărții lăudate inutil: „Carte frumoasă, cinste cui te-a scris / Tu nu răspunzi la nici o întrebare“ *(Ex libris)*. Un exemplu deosebit — la Henri Michaux, în *Vieillesse*. Poezia se ridică pe trei terține, dintre care ultimele două sînt aglutinate într-o sextină, totuși marcate prin repetiții ce le individualizează. Prima repetă inițial „Soirs! Soirs!“ pentru a difuza sensul prin revenire într-o ocurență translatoare: „Que de soirs pour un seul matin!“ Cea de-a doua repetă paronomasic „Vieillesse, veilleuse“ și adaugă „souvenirs“, cuvînt ce atrage și pozițional și anagramatic și prin sens prima repetiție. În fine, a treia terțină repetă inițial „Poussé ! Partir poussé“ și se încheie odată cu poemul cu „Savoir“, ce se deslușește înrudit, atît semnificant cît și semnificat, printr-o răsturnare semantică, cu „Soirs“, inversiune solicitată nu numai de poziție (inițială și finală) și de sonoritate, ci și de

ocurenţa „...Le blême sillage de n'avoir pu Savoir". Poetul nu suportă arbitrarul şi îl distruge în efigia cuvîntului.

Evident, forme mai larg desfăşurate nu se izolează, în mod obişnuit, prin astfel de formule iniţiale şi finale pentru a constitui ceea ce am numit *shifting space*, spaţiul convertizor al operei, ce produce alunecări semantice. E.A. Poe observa că un poem ce depăşeşte aproximativ o sută de versuri îşi descompune lirismul şi se epicizează [110]; faptul se datoreşte preponderenţei pe care o capătă în textele de mari dimensiuni factorii metonimizanţi. Înlănţuirile înăbuşă simpla repetiţie. Se poate vorbi alături de o izolare metaforică a liricului — prin care nu înţelegem apariţia în text a metaforelor clădite retoric, ci a factorilor metaforizanţi — de o izolare metonimică a epicului. Un roman cum este *Război şi Pace* azvîrle brusc lectorul în atmosfera unei serate a cărei desfăşurare realistă continuă fără bariere viaţa de toate zilele, căci îi este suficientă pentru a se izola, şi astfel a funcţiona artistic şi nu reportericesc, înlănţuirea predominant metonimică a episoadelor. Desigur, şi trecerea timpului capătă un rol izolator.

Întîlnim, cu un scop oarecum particular, formule iniţiale corelate celor finale în epica folclorică. „Pentru a introduce pe ascultător în lumea fabuloasă — scrie Mihai Pop [111] — povestitorul foloseşte formule de început şi, pentru a-l readuce din lumea fabuloasă în lumea reală, foloseşte formulele de încheiere"; motiv datorită căruia formulele iniţiale prezintă opoziţia veridic vs. absurd, pe cînd cele finale o răstoarnă.

Dar şi proza cultă utilizează, mai rar, procedeul izolării metaforice. În nuvela lui J.L. Borges *Moartea şi Busola*, detectivul Lőnnort descoperă că el însuşi e victima căutată şi, astfel, buclează un labirint pe care asasinul i-l întinsese pentru a-l prinde în plasa propriei inteligenţe. Dar labirintul nu este decît neutralizare a deplasării: iluzia mersului. Relaţia dintre figura iniţială şi figura finală devine model pentru întreaga desfăşurare a nuvelei. Labirintul este deplasare paradigmatică, metaforică, paradox eleat, tot aşa cum este un paradox căutarea asasinului de către asasinul însuşi — în cazul tragediei sofocleene

cu care nuvela se înrudeşte adînc — şi a victimei de către sine. Fiecare nouă crimă peste care cade Lönnort este un fragment din care nu îl interesează decît litera iniţială, pentru a afla un acrostih în care, abia la ultimul „vers", se găseşte pe sine. Figura iniţială devine o antifrază prin efectul de retrosemnificare produs de cuplarea cu figura finală, iar existenţa, labirintică, o ironie transcendentală, în vreme ce relaţia dintre cele două figuri, orizont hiperonimic, se desluşeşte drept o asociere de termeni contradictorii, un *oximoron*.

Opinia lui Roman Jakobson este că proza, „în care paralelismele nu sînt atît de strict marcate şi regulate ca în 'paralelismul continuu' [al poeziei] şi în care nu există o figură de sunet dominantă... face tranziţia de la limbajul strict poetic către limbajul strict referenţial" [112]. Am sugerat aici că proza literară nu ar fi pur şi simplu „fenomen de tranziţie" şi că, prin urmare, între epică şi lirică nu ar exista deosebiri de literaritate, ci numai de mijloace de realizare.

O compoziţie epigonică, sufocată de poncifuri — strofele lui Vlahuţă de pildă — „doar un bun versificator" scria George Călinescu — nu suportă decît o lectură referenţială, chiar dacă „cuvintele sînt puse... în măsuri de vers", fie că în *Unde ni sunt visătorii* nu citim decît o „insidioasă detractare a operei lui Eminescu în stil jurnalistic", fie că lipsa de „sens superior" nu lasă în urmă decît „nişte simple explicaţii erotice", fie că reîntîlnirea „arhitecturii exterioare a marelui poet" nu mai oferă surprize şi sileşte orientarea la contextul exterior, căci „platitudinea e lată, fără nici un ochi în care să te poţi scufunda" [113]. Contradicţia dintre forma sărac sau străin conotată şi lectura referenţială pe care o determină e rizibilă, dar tocmai zîmbetul jenat este modul empiric imediat de sesizare a falsităţii scrierii şi, deci, a lipsei de valoare. În schimb, pagini întregi din Neculce, intenţionat referenţial-istorice, pot fi citite cu egală încîntare în afara oricărui interes transcendent, datorită marii arte spontane a cronicarului, pentru a trece peste *Amintirile din copilărie* sau, mai mult, peste orice proză valoroasă de curată ficţiune. Imposibilitatea depăşirii referenţialului, anularea autosemnificării,

duce inevitabil la dispariţia oricărui interes de lectură poetică, atîta vreme cît avem putinţa de a cunoaşte pe alte căi contextele exterioare.

Organizarea metonimică nu se limitează la compensarea efectelor semantice produse de prozodie, sau la translări proprii, cum vom vedea, ci ea însăşi, modulată metaforic, serveşte orientării aparte faţă de mesaj. Prin înlănţuirile transfrastice pe care le efectuează este mai dificil de analizat dintr-un punct de vedere curat lingvistic și, astfel, „pune în faţa investigaţiilor de poetică probleme mai încîlcite decît oricare alt fenomen... studiat în lingvistică“ [114]. Cercetarea corelaţiei dintre epică şi lirică, săvîrşită de Iuri Lotman mai întîi pe temeiuri istorice şi apoi semiotic conduce la o primă concluzie după care „receptarea estetică a prozei a fost posibilă numai pe fundalul culturii poetice“; în cele din urmă, autorul ajunge la un aparent paradox, afirmînd că „proza este mai complexă decît poezia din punct de vedere estetic“ [115].

În treacăt fie spus, genurile literare ar putea fi descrise drept *structuri scalare*, în care predomină gradual fie factorii metaforizanţi, integratori, fie cei metonimizanţi, disjunctivi. Ulterioare cercetări semiotice ar găsi aici un punct de plecare în propunerea unei coerenţe în haosul de azi al teoriei genurilor.

Închisă în sine și în literatură, opera rezistă asaltului transcendenţelor limitat referenţiale. Nu e vorba nicidecum de refuz al înglobării lumii, ci de o închidere iniţială. În poezie cuvîntul nu mai este locuinţă temporară a existenţei, ci îşi este sieşi existenţă şi proprie temniţă. Lukács György remarca „dublul aspect al obiectului estetic, de a fi un obiect fiinţînd în sine şi, în acelaşi timp, neseparabil de acesta, unul care nu fiinţează decît pentru om...“ [116]. Autocomunicarea nu înseamnă anulare a comunicării, ci redimensionarea ei pe plan estetic. Opera funcţionează simultan ca *semn autonom* şi ca *semn comunicativ* [117], are, deci, o dublă funcţie semiotică: autonomă şi comunicativă. Abia odată cu realizarea unei interpretări, *terminus ad quem*, suprapuse literalităţii textului, pe care o înglobează, *terminus a quo*, opera, devenită semn

multidimensional motivat indicial, se retransformă într-un nou *terminus a quo*, index particular, gest îndreptat spre realitate.

FUNCŢIA POETICĂ

Transformările intratextuale suportate în lectură de discursul literar se datoresc tiparelor prozodonaratologice difuzate în substanţa de manifestare. Roman Jakobson constata că „reliefarea mesajului prin el însuşi este, în mod esenţial, ceea ce caracterizează funcţia poetică" [118]. Centrarea asupra mesajului în sine şi, deci, 'umbrirea', ambiguizarea referentului, instalarea discursului ca atare în centrul dinamic al ierarhiei factorilor comunicării, este rezultat al efectelor figurative, de integrare, şi al celor translative, de disjuncţie, produse de formele metaforizante şi metonimizante.

M.S. Karcevski afirma că orice semn lingvistic este în mod virtual omonim şi, totodată, sinonim [119]. În literatură, această potenţialitate a unităţilor limbajului, deplasată la 'eraticul' semn conotativ, devine o realitate. Semnul poetic este o inefabilă pendulare între metonimie şi metaforă.

Cercetările lui Jakobson asupra afaziei l-au condus către concluzia după care tulburările vorbirii sînt fie afectări ale contiguităţii, cînd „a spune ce este un lucru înseamnă a spune cu ce seamănă" [120], fie ale similarităţii, caz în care „două ocurenţe ale aceluiaşi cuvînt în contexte diferite sînt simple omonime" [121], „Metafora devine imposibilă în tulburările similarităţii şi metonimia în tulburările contiguităţii", lirica fiind dominată de un 'proces metaforic', iar epica de un 'proces metonimic'. Este semnificativ faptul că, în afectarea similarităţii, primul cuvînt ce dispare din frazele bolnavului este subiectul, 'cuvîntul nucleu', cel mai persistent în tipul opus de afazie [122]. Lirica, dominată de similaritate plasează în centru 'eul liric', subiectul enunţării, ce devine matcă a identităţii poemului,

pe cînd în epică acest miez al poeziei se 'ascunde' în spatele contiguității care domină și perturbă similaritatea.

Plecat de la observația că „cele două moduri principale de aranjament folosite în comportamentul verbal" sînt selecția și combinarea, și că „selecția se realizează pe baza unor principii de echivalență, asemănare sau deosebire, sinonimie sau antonimie, pe cînd combinarea — construirea secvenței — se bazează pe contiguitate", Jakobson deduce criteriul lingvistic al funcției poetice: „Funcția poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării" [123]. Cu toate că remarcă o predominanță a construcției metaforice în cîntecele lirice rusești, spre deosebire de preponderența procedeului metonimic în epopeea eroică [124], combate, cu altă finalitate, „înlocuirea artificilă a structurii bipolare efective" „printr-o schemă unipolară amputată" [125] și afirmă că „texturii metonimice a prozei realiste i se poate aplica în întregime aceeași metodologie lingvistică folosită în poetică la analiza stilului metaforic al poeziei" [126], socotind poetica inclusă în sfera lingvisticii, cască o prăpastie între cele două genuri fundamentale. O opoziție cum este cea exprimată de Josef Hrábak [127], după care poezia și proza reprezintă un binom structural de contraste, nu exclude posibilitatea unui model și a unei funcții comune; în fapt, formele pur lirice sau pur epice nu fac decît să marcheze zone limită, între care își găsesc locul creațiile propriu-zise. Sugerarea unei teorii scalare a genurilor pleca de la aceste premise.

Fără să insiste, Iuri Lotman, comentînd structura semiotică a operei literare, ajungea la concluzia că „în textul poetic, entități nonidentice în limba obișnuită sînt transformate în termeni de identitate, iar entități noncontrarii — în termeni de opoziție" și că, în sfîrșit, „aceste sisteme de relații reprezintă principiul general de organizare a structurii artistice" [128]. În *Estetica*, Tudor Vianu refuza disocierea prea tranșantă făcută de Lessing în *Laokoon* între artele de succesiune și cele de simultaneitate, sugerînd că în fiecare dintre ele nu se poate vorbi decît de preponderență și nu de unicitate. Analiza semiozei literare confirmă intuiția lui Vianu: *funcția poetică produce simul-*

taneizări ale succesivului și succesiuni ale simultanului prin jocul constant, dar inegal distribuit, dintre conotatorii metonimizanți și cei metaforizanți, totodată prin întoarcerile repetate cerute de efectele de retrosemnificare ce alterează linearitatea lecturii care se recompune în viziunea globală a interpretării. Vom spune, prin urmare, că dacă *funcția poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării, proiectează, simultan, dar cu deosebiri de grad, principiul contiguității de pe axa combinării pe axa selecției.* Dacă sistemul de echivalențe ar acționa fără contracararea principiului diferențierii și, așa cum se întîmplă, în afara unui referențial cert, poezia ar fi perfect reductibilă la primul ei termen, sau, cu alte cuvinte, la prima figură. *În literatură opozițiile devin contraste, iar contrastele opoziții, funcția poetică simultaneizează succesivul și aruncă simultanul în succesiune, condensează istoria în moment și risipește momentul în istorie.* Dintr-o perspectivă psihologică, Lotman deosebea în perceperea estetică două momente cruciale: un act 'metaforic', al recunoașterii, și unul 'metonimic', „evidențierea elementelor esențiale și specifice și eliminarea celor de importanță secundară", pentru a conchide: „efectul artistic este întotdeauna o relație" [129].

Lectura adecvată este determinată de închiderile textului, care pretind un tip aparte de configurație afazică pentru a putea funcționa comunicativ în pofida izolărilor. Tulburarea contiguității duce la una dintre închiderile lirice, dar acest mesaj perturbat se compensează printr-o paralelă tulburare a similarității; în epică procesul este invers; îmbinate, 'patologiile' devin semioză poetică, iar scriitura literară — limbaj afazic-compensat. Echilibrul dintre cele două aspecte ale funcției poetice diferă de la autor la autor și depinde de orientarea literară generală (școală, curent etc.). Descrierea limbajului poetic drept afazic-compensat se face, desigur, din perspectiva lecturii textului privit sub dimensiunea enunțării. Orice introducere a intenționalității distruge mecanismul balanței afazice, iar textul capătă o funcționare univocă și, prin urmare, perisabilă. O cercetare diacronică ar evidenția dinamica acestui echilibru în sînul unei anume forme literare. De

pildă romanul, dominat în secolul al XIX-lea de metonimic, se metaforizează copios în secolul nostru, în vreme ce lirica suportă salturi dintre cele mai capricioase.

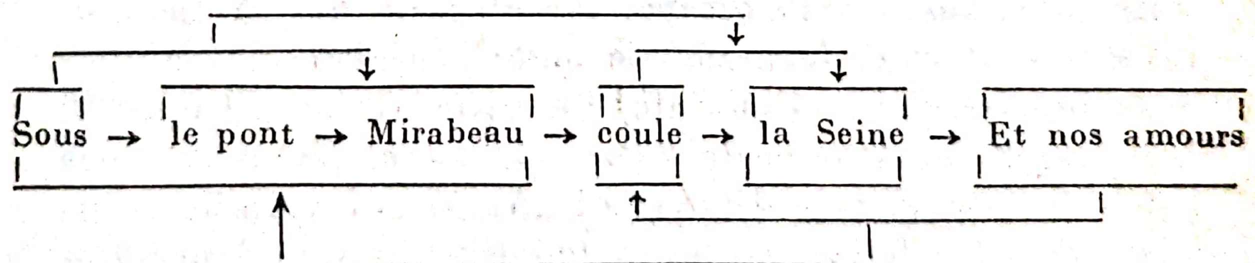
Dacă în domeniul limbii nu există proprietate privată, aici totul fiind socializat [130], în literatură proprietatea socială a limbii devine particulară, dar, astfel, servește unei ulterioare îmbogățiri a limbii comune, prin socializările produse de lectură. Fiecare operă de valoare este un idiolect, dar fuzionează continuu cu instituția limbii prin semiozele-act.

„Echivalența în diferență este problema cardinală a limbajului și principalul obiect al lingvisticii "[131], de asemenea și principal obiect al poeticii în corelație cu diferența în echivalență; spunem că *în poezie identitățile se 'omonimizează', iar diferențele se 'sinonimizează'*. 'Sinonimiile' și 'omonimiile' poetice se disting de cele din limba cotidiană în primul rînd pentru că nu funcționează decît în enunțul literar respectiv. Lingvistica structurală deosebește enunțurile sinonime independente de context, așadar sinonimia de *limbă*, sinonimie sistematică, de enunțurile sinonime numai în funcție de situație, care formează sinonimia accidentală, de *vorbire* [132]. Deosebirea 'sinonimiilor' și a 'omonimiilor' poetice de această a doua clasă, a „sinonimiei actuale", constă în faptul că sînt mai cu seamă rezultate ale lecturii, fenomene de receptare, opțiuni individuale. În *Lacul*, relația dintre eul liric și lac și cea dintre iubita așteptată și barcă pot fi considerate fie conjuncții, fie disjuncții: nu sînt reductibile la o soluție univocă.

„...Recunoașterea structurilor narative sub-jacente discursurilor, organizate cu ajutorul unei reglementări sintagmatice ce comportă transformări previzibile și formalizabile—scrie Greimas—nu poate decît să pună sub semnul întrebării, cel puțin parțial, principiul înlănțuirii exclusiv paradigmatice a discursului poetic" [133]. Acțiunea celor două aspecte ale funcției poetice elimină redundanțele din discursul literar, care este prin excelență economic. *Poezia transformă repetiția în valoare; însăși esența ei poate fi găsită în principiul recurențelor economice.*

Tudor Vianu întîlnea la Arghezi o serie sinonimică ce se ordonează într-o nouă opoziție din care nu face parte nici unul dintre termenii seriei. „N-aveai nici loc, nici țară, nici neam și nici un nume" devine o paradigmă a 'vacuității preistorice'. „Raportul de sinonimie se precizează, deci—continua Vianu—, nu numai prin înțelesul fiecărui cuvînt, considerat separat, dar și prin legăturile dintre diferitele cuvinte în contextul lor. Cuvinte foarte deosebite ca înțeles, atîta timp cît le înregistrăm în parte, tind să se apropie ca înțeles în anumite contexte" [134]. Dar nu numai sinonimele, astfel corelate într-un grup insolit, ci chiar antonime pot să se destrame și să rețeasă o altă semnificație. Am văzut cum, la Michaux, *Soirs* și *Savoir* sînt îmbrățișate de un sens nou, indicibil, care le conferă formă internă: semnificantele încep să participe la semnificație după ce favorizaseră noua corelație, în același timp restrînsă la termenii prezenți în text și ilimitată prin faptul că incongruitatea lor permite asocieri multiple, slujind „la extinderea realului pînă la ceva mai semnificativ, prin absorbirea stărilor sau a ființelor imaginare" [135]. Este încă o ilustrare a raportului dintre literalitatea original imutabilă, deci limitată, și literaritatea ilimitat simbolică.

Primul vers din *Le pont Mirabeau* a lui Appollinaire nu e, citit separat, decît o frază de ghid turistic: „Sous le pont Mirabeau coule la Seine". Lipsa de punctuație ce joacă un rol sincategorematizant și dominația poemului asupra cuvintelor care îl compun sfidează gramatica, nesocotesc singularul verbului și compun o inefabilă paradigmă, transferînd banalitatea enunțului gramatical în sfera valorilor poetice paragramaticale:



Astfel că „L'amour s'en va comme cette eau courante".

Asemenea „invenţiuni inefabile" întîlnea Ion Barbu în stanţele lui Jean Moréas. „De exemplu, în... Je te sens sur mes yeux, lune, lune brillante /Dans cette nuit d'été; /Mon cœur de tes rayons distille l'attrayante /Et froide volupté/... invenţiunea rezidă în întregime în cuvîntul 'attrayante' şi în locul pe care-l ocupă. Astfel încît acest cuvînt îşi depăşeşte conţinutul obişnuit şi ajunge să denumească o anume calitate de lună: amicală şi magnetică"; sau descoperă o figură etimologică în „Compagne de l'éther, indolente fumée". „Evocarea eterului ne invită să re-gîndim cuvîntul 'indolente', să-l înţelegem în accepţiunea lui etimologică; aceea de *cruţat de durere*", în fine, în „O ciel aérien innondé de lumière, /Des golfes de là-bas cercle brillant et pur...", „graţie nu ştiu cărui prestigiu — entuziasmul ochiului care se exaltă, cantitatea considerabilă de vocale care comentează vacuitatea tabloului... nu mai resimţim de loc banalitatea cuvîntului 'innondé'. Dimpotrivă, sîntem inspiraţi să-l despărţim în două vocabule: 'in' şi 'onde' "[136].

„La Villon — scrie Jakobson [137], — în *Ballade des dames du temps jadis*, un nume propriu capătă din nou valoarea de adjectiv; se reînvie, aşadar, semnificaţia iniţială: 'La reine Blanche comme le lis'"; la Michaux constatăm că o repetiţie („Oiseau-pic./ Oiseau-pic./ Oiseau-pic." în *Jouer avec les sons*) dezvăluie forma internă a cuvîntului, ştearsă în limbă ca efigia de pe o monedă prea mult circulată.

În ciclul arghezian *Versuri de seară* întîlnim „slove şi cuvinte" orientate spre paradigma florilor pentru că ochii care le privesc devin albine, iar albinele pot să fie ochi fiindcă sînt rude fonetice ale culorii irişilor: „Ochii tăi s-au pus pe slove şi cuvinte/ Ca nişte albine albastre..." *(Mireasa)*; în altă parte *(Poeme)*, magnetizate de seria vacuităţii temporale din versul „Au trecut vremile, vîrstele, orele", „fetele zvelte şi horele" din versul următor se apleacă în afara timpului. Totodată „vremile, vîrstele, orele" capătă o nouă distanţă semantică, antrenate fiind

într-o tensiune centripetă ce le azvîrle în direcția altor paradigme mai concrete, dar care toate poartă semnul absenței, copleșite de povara primei figurații: „Au trecut porumbeii în zbor/ Pe deasupra lor, /Cimpoaiele, viorile./ Au trecut și florile“. Relația dintre 'omonimizare' și 'sinonimizare' devine complementaritate aparent contradictorie.

Aliterațiile din *Epoda de aur* transformă strofele lui Macedonski într-o profuziune de sensibile flori luminoase: „Sub cerul de zori printre nori/ Surpare de roze din raze Și ochi rourați de extaze/ Și flori peste tot și fiori...“. Perechile *roze* și *raze* — *flori* și *fiori* capătă fiecare numitor semnificat comun datorită vecinătății de expresie, și toate se contopesc sub influența termenilor înrudiți semantic, în vreme ce lumina de *aur* schimbă soarele în *taur* mitologic: „E soarele taur de aur“. „Paralelismul fonologic răsturnat“, varietate mai subtilă, e găsit de Jakobson la Poe (*raven* și *never*) și de Lotman la Țvetaeva. În acest din urmă caz („Ад?/Да“) avem de a face cu un exemplu complex, căci este și un paralelism semantic răsturnat: iadul e esența negației, iar semnificantele se motivează în acest context; tiparul poate fi găsit și la Joyce: *god* și *dog*.

Cuvintele repetate într-o poezie își pierd coreferența. În poezia О, земля моя de Leonid Martînov, a cărei rimă este construită pe repetata revenire a unuia și aceluiași cuvînt — сторона, diferitele, 'fascicole' semantice au ajuns atît de divergente datorită ocurențelor în care apare cuvîntul încît — scrie Lotman [138] ele „sînt percepute ca omonime“. Bacovia construiește în *Rar* un mecanism riguros ce descompune sensurile și unifică poemul sub dominația figurii inițiale, identică celei finale („Singur, singur, singur“) și, simultan, conferă fiecărei recurențe noi sensuri ivite din efectele translative ale versurilor încadrate: „Veșnic, veșnic, veșnic.../ Rătăciri de-acuma /N-or să mă mai cheme — /Peste vise bruma, /Veșnic, veșnic, veșnic...“ O asemănătoare glisare semantică — 'sinonimizare' a antonimelor și 'omonimi-

zare' a ocurenţei comune sub influenţa termenilor 'sinonimizaţi' — la Michaux: „Labyrinthe, la vie, labyrinthe, la mort." *(Labyrinthe)*.

Echivalenţa devenirii cu arderea individualizează, la T.S. Eliot, fiecare combustie, în vreme ce rimele motivează, descoperind analogii secrete: „Lies in the choice of pyre or pyre — /To be redeemed from fire by fire"; „We only live, only suspire/ Consumed by either fire or fire". *(Little Gidding)*. Paradigmele ce se descompun prin centripetarea termenilor datorită ocurenţelor deosebite nu îşi plasează întotdeauna entităţile în alte paradigme bine precizate, iar semnificaţia, fără să fie abolită, rămîne suspendată: „Paysages comme on se tire un drap sur la tête" scrie Michaux *(Paysages)*.

Motivările se produc fie în sînul paradigmelor 'eratice', prin dezvăluirea unei 'forme interne' a termenilor corelaţi în virtutea unor paronomasii sau datorită paralelismului recurenţelor, fie în lanţul sintagmatic, motivări ale formatorilor şi ale relaţiei dintre semne produse prin procedee comune. Diferenţele de sens ce decurg sînt ori *antanaclazice* — total diferite—, cu gradul antitetic mai des întîlnit îndeosebi în poezia romantică, ori numai uşor modulate, *diaforice*. Verificarea empirică a motivării şi a alunecărilor de sens se face prin transpuneri interlinguale sau intralinguale. Pentru Ion Barbu, operele literare, în speţă piesele lui Shakespeare, „se propun ca succesiuni de cîmpuri de forţe, nu de schimbări de poziţii", de aceea, într-o tălmăcire, transcodaj sisific, „înaintea explicitării sensurilor din text, înaintea superstiţiei de profesor de literatură, respectabilă în ea însăşi... trece... reproducerea cu fidelitate a... schemei dinamice", adică a ceea ce am *numit sistem prozodonaratologic înzestrat cu potenţialitate modulatorie* [139].

Vorbirea poetică găseşte o cale de mijloc între „cele două feluri de nebunie care pîndesc umanitatea: pe de o parte schizofrenia, exaltarea libertăţii totale în comunicare, ce ajunge la non-comunicare; pe de altă parte cuvîn-

tul totalmente socializat, iterativ... care este de asemenea negare a comunicării" [140]. Spaţiul poemului este glisant, nisip mişcător ce pîndeşte cuvintele cu capcanele unor sensuri inedite şi resocializează vorbirea, îi menţine şi îi refondează puritatea, dar nu devine cameră browniană a cuvintelor în libertate anarhică: deplasările şi redistribuirea semnificaţiilor nu părăsesc restricţiile unui cadru verificabil, care, în egală măsură, rezervă o stază a sensului şi conferă proteice metamorfoze. Semnificaţia poetică este produs în continuă devenire a acestei dialectici semiotice.

Note

[1] Peirce, *Ch. S.*, *Collected Papers*, vol. 8, Cambridge, 1958, p. 220.

[2] Morris, *Ch.*, *Signification and Significance*, MIT Press, 1964, p. 2.

[3] Morris, *Ch. Signification and Significance*, p. 68.

[4] Cf. Jakobson, *Roman*, *À la recherche de l'essence du langage*, în „Problèmes du langage", Paris, 1966.

[5] Golopenţia-Eretescu, *S.*, *Explorări semiotice*, în „Studii şi cercetări lingvistice", nr. 3, anul XXII, 1971.

[6] Cf. Benveniste *Émile*, *Sémiologie de la langue*, în „Semiotica", I, 1969.

[7] Benveniste *Émile*, *Sémiologie de la langue*, în *loc. cit.*

[8] Saussure, *F. de*, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1967.

[9] Hjelmslev, *Louis*, *Preliminarii la o teorie a limbii* — traducere din lb. engleză — Centrul de cercetări fonetice şi dialectale, Bucureşti, 1967, p. 104.

[10] Hjelmslev, *Louis*, *Preliminarii la o teorie a limbii*, p. 104.

[11] Jakobson, *Roman*, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 30.

[12] Jakobson, *Roman*, *Essais de linguistique générale*, p. 36.

[13] Hjelmslev, *Louis*, *Preliminarii la o teorie a limbii*, p. 39—40.

[14] Cf. Kristeva, *Iulia*, Σημειωτικὴ *Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, 1969, p. 58.

[15] Cf. Greimas, *J.A.*, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, 1970, p. 158.

[16] Cf. Jakobson, *Roman*, *Essais de linguistique générale*, p. 41.

[17] Cf. Kristeva, *Iulia*, *op. cit.*, p. 46.

[18] Cf. Greimas, *J.A.*, *Du sens. Essais sémiotiques*, p. 14.

[19] Cf. Greimas, *J.A.*, *Du sens. Essais sémiotiques*, p. 16.

[20] Cf. Morris, *Ch., Esthetics and the Theory of Signs*, în „Journal of Unified Science", 8, 1939, p. 131—150.

[21] Morris, *Ch., Esthetics and the Theory of Signs*, în *loc. cit.*

[22] Rudner, *Richard, On Semiotic Aesthetics*, în „Journal of Aesthetics and Art Criticism", 10, 1951, p. 66—77.

[23] Price, *Kingsley B., Is a Work of Art a Symbol?*, în „Journal of Philosophy", 50, 1953, p. 485—503.

[24] Kaplan, *Abraham, Referential Meaning in the Arts*, în „Journal of Aesthetics and Art Criticism", 12, 1954, p. 457—474.

[25] Stevenson, *Charles L.*, „Symbolism in the Nonrepresentational Arts", în „Language, Thought and Culture" U.M. Press, 1958, p. 196—225.

[26] Morris *Ch., Signification and Significance*, p. 67.

[27] Morris, *Ch., Signification and Significance*, p. 73.

[28] Sollers, *Phillipe, Le Roman et l'expérience des limites*, în „Tel Quel", 25, 1966.

[29] Greimas, *A.J, Sémantique structurale*, Paris, 1966, p. 256.

[30] Greimas, *A.J., Sémantique structurale*, p. 30.

[31] Barthes, *Roland, S/Z*, Éditions du Seuil, 1970, p. 9.

[32] Greimas, *A.J., Du sens. Essais sémiotiques*, p. 102.

[33] Greimas, *A.J., Du sens. Essais sémiotiques*, p. 111.

[34] Cf. Benveniste *Émile, Sémiologie de la langue*, în *loc. cit.*

[35] Cf. Benveniste *Émile, Sémiologie de la langue*, în *loc. cit.* p. 8.

[36] Hjelmslev *Louis, Preliminarii la o teorie a limbii*, p. 89—90.

[37] Mukařovsky, *Jan, L'Art comme fait sémiologique*, în „Actes du huitième congrès international de philosophie", Praga, 2—7 sept. 1934, reprodus în „Poétique", 3, 1970.

[38] Baumgarten, *Al. G., Reflexii despre poezie*, Edit. University of California Press, 1954, p. 116, apud J. Kristeva *Op. cit.*

[39] Lotman, *I.M., Lecţii de poetică structurală*, trad. rom., Bucureşti, 1970, p. 58—59.

[40] Eco, *Umberto, Opera deschisă*, trad. rom., Bucureşti, 1969, p. 108.

[41] Jakobson, *Roman, Essais de linguistique générale*, p. 94—95.

[42] Jakobson, *Roman, Lingvistică şi poetică*, trad. rom., în „Probleme de stilistică", Bucureşti, 1964.

[43] Greimas, *A.J.*, *Pour une théorie du discours poétique*, în „Essais de sémiotique poétique", Paris, 1972, p. 21.

[44] Jakobson, *Roman*, *Lingvistică și poetică*, în *loc. cit.*, p. 113—114.

[45] Revzin, *Olga și Isaak*, în „Semiotica" IV, 3, 1971.

[46] Cf. Lotman, *I.M.*, *Lecții de poetică structurală*, p. 18—34.

[47] Lotman, *I.M.*, *Lecții de poetică structurală*, p. 80.

[48] Coteanu, *Ion*, *Stilul ca deviere*, în „Studii și cercetări lingvistice", 3, 1971.

[49] Tarski, *Alfred*, *The Semantic Conception of Truth*, în „Philosophy and Phenomenological Research", 4, 1944, republicat în „Semantics and the Philosophy of Language", 1952, p. 15.

[50] Bloomfield, *M.W.*, *Generative grammar and the theory of literature*, în „Actes du X^{e} Congrès International des linguistes", vol. III, București, 1970, p. 57—64.

[51] Hjelmslev, *Louis*, *Preliminarii la o teorie a limbii*, p. 16.

[52] Hjelmslev, *Louis*, *Preliminarii la o teorie a limbii*, p. 26.

[53] Barthes, *Roland*, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, 1971, p. 7—8.

[54] Marcus, *Solomon*, *Poetica matematică*, București, 1970, p. 23.

[55] Marcus, *Solomon*, *Poetica matematică*, p. 69.

[56] Marcus, *Solomon*, *Poetica matematică*, p. 51.

[57] Barthes, *Roland*, *S/Z*, p. 14—15.

[58] Hjelmslev, *Louis*, *Preliminarii la o teorie a limbii*, p. 253.

[59] Levin, *S.R.*, *Linguistic Structures in Poetry*, Mouton, 1962.

[60] Nasta, *Mihai*, *L'analyse sémiotique des poèmes et le statut des relations projectives*, în „Revue Roumaine de Linguistique" tome XIII, 6, 1968.

[61] Greimas, *A.J.*, *Du sens. Essais sémiotiques*, p. 99.

[62] Marcus, *Solomon*, *Poetica matematică*, p. 45.

[63] Marcus, *Solomon*, *Poetică matematică*, p. 45.

[64] Todorov *Tzvetan*, *Littérature et signification*, Paris, 1967, p. 116.

[65] Lotman, *I.M.*, *Lecții de poetică structurală*, p. 137.

[66] Eco, *Umberto*, *Opera deschisă*, p. 105.

[67] Hjelmslev, *Louis*, *Preliminarii la o teorie a limbii*, p. 291.

[68] Marcus, *Solomon*, *Poetica matematică*.

[69] Jakobson, *Roman*, *Lingvistică și poetică*, în *loc. cit.* p. 96.

[70] Jakobson, *Roman*, *Lingvistică și poetică*, în *loc. cit.* p. 97.

[71] Greimas A.J., *Pour une théorie du discours poétique*, în *loc. cit.*, p. 8.
[72] Greimas, A.J., *Pour une théorie du discours poétique*, în *loc. cit.*, p. 9.
[73] Jakobson, *Roman*, *Lingvistică şi poetică*, în *loc. cit.*, p. 124
[74] Propp, *Vladimir*, *Morfologia basmului*, trad. rom., Bucureşti, 1970.
[75] Greimas, *A.J.*, *Du sens. Essais sémiotiques.*, p. 158.
[76] Todorov, *Tzvetan*, *Littérature et signification*, p. 115.
[77] Jakobson, *Roman*, *Essais de linguistique générale*, p. 32.
[78] Coquet, *Jean-Claude*, *Poétique et linguistique*, în „Essais de sèmiotique poétique", Paris, 1972, p. 31.
[79] Lotman, *I.M.*, *Lecţii de poetică structurală*, p. 155—156.
[80] Greimas, *A.J.*, *Du sens. Essais sémiotiques*, p. 95—96.
[81] Barthes, *Roland*, *Système de la Mode*, Paris, 1967, p. 160.
[82] Barthes *Roland*, *S/Z*, p. 30.
[83] Marcus, *Solomon*, *Poetica matematică*, p. 134.
[84] Stati *Sorin*, *Interferenţe lingvistice*, Bucureşti, 1971, p. 229.
[85] Barthes, *Roland*, *Éléments de sémiologie* în „Degré zéro de l'écriture", Paris, p. 165.
[86] Vianu, *Tudor*, *Tezele unei filozofii a operei* în „Postume", Bucureşti, 1966, p. 173.
[87] Greimas, *A.J.* *Sémantique structurale*, p. 30—45.
[88] Kristeva, *Julia*, *Op. cit.*, p. 189.
[89] Barthes, *Roland*, *S/Z*, p. 16.
[90] Kristeva, *Julia*, *Op. cit.* p. 180.
[91] Lotman, *I.M.*, *Lecţii de poetică structurală*, p. 228.
[92] Morris, *Ch.*, *Signification and Significance*, p. 10.
[93] Rifaterre, *Michael*, *Încercări de definire lingvistică a stilului*, trad. rom., în „Probleme de stilistică", p. 65 după Word, vol. 17, dec. 1961.
[94] Bohr, *Niels*, *Fizica atomică şi cunoaşterea umană*, Bucureşti 1969, p. 41.
[95] Barthes, *Roland*, *S/Z*, p. 11.
[96] Marcus, *Solomon*, *Poetică matematică*, p. 34.
[97] Lotman, *I.M.*, *Lecţii de poetică structurală*, p. 124.
[98] Marin, *L.*, *Essai d'analyse structurale*, în „Langages", iunie 1971, p. 70.

99 Barbu, *Ion*, *Salut în Novalis*, în „Poezii", Bucureşti, 1970, p. 336.

100 Piaget, *Jean*, *Biologie şi cunoaştere*, trad. rom., Cluj, 1971, p. 30.

101 Greimas, *A.J.*, *Sémantique structurale*, p. 35—40.

102 Valéry, *Paul*, *Oeuvres completes*, Pléiade, vol. II, p. 637.

103 Lévi-Strauss, *Claude*, din interviul luat de George Steiner pentru revista britanică „Encounter", aprilie 1966, după „Secolul 20", 5, 1967.

104 Dumont, *J.P.*, *Littéralement et dans tout les sens*, în „Essais de sémiotique poétique", Paris, 1972, p. 127.

105 Barbu, *Ion*, *Salut în Novalis*, în *loc. cit.*

106 Jakobson, *Roman*, *Essais de linguistique générale*, p. 78.

107 Lotman, *I.M.*, *Lecţii de poetică structurală*, p. 229—230.

108 Kristeva *Julia*, *Op. cit.*, p. 187.

109 Greimas, *A.J.*, *Du sens. Essais sémiotiques*, p. 278.

110 Poe, *E.A.*, *Filozofia compoziţiei*, în „Principiul poetic", trad. rom., Bucureşti, 1971, p. 37.

111 Pop, *Mihai*, *Caracterul formalizat al creaţiilor orale*, în „Secolul 20", 5, 1967.

112 Jakobson, *Roman*, *Lingvistică şi poetică*, în *loc. cit.*, p. 119.

113 Călinescu, *George*, *Istoria literaturii române, de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 492.

114 Jakobson, *Roman*, *Lingvistică şi poetică*, în *loc. cit.*, p. 119

115 Lotman, *I.M.*, *Lecţii de poetică structurală*, p. 71.

116 Lukács, *Gyorgy*, *Specificul literaturii şi al esteticului*, trad. rom., Bucureşti, 1969.

117 Mukařovsky, *Jan*, *L'art comme fait sémiologique*, în *loc. cit.*, p. 389—390.

118 Jakobson, *Roman*, *Essais de linguistique générale*, p. 30.

119 Karcevski, *M.S.*, *Du dualisme asymetrique du signe linguistique* de „Travaux du Cercle Linguistique de Prague" I, 1929.

120 Jackson, *H.*, citat de Jakobson în *Essais de linguistique générale*, p. 58.

121 Jakobson, *Roman*, *Essais de linguistique générale*, p. 51.

122 Jakobson *Roman*, *Essais de linguistique générale*, p. 58.

123 Jakobson, *Roman*, *Lingvistică şi poetică*, în *loc. cit.*, p. 95.

124 Jakobson, *Roman*, *Essais de linguistique générale*, p. 62.

125 J a k o b s o n, *Roman, Essais de linguistique générale*, p. 67.
126 J a k o b s o n, *Roman, Lingvistică și poetică*, în *loc. cit.*, p. 120.
127 H r á b a k, *Josef, Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose*, în culegerea „Poetics", p. 241 — apud *I.M.* L o t m a n, *Op. cit.*, p. 78.
128 L o t m a n, *I.M.*, *Lecții de poetică structurală*, p. 88.
129 L o t m a n, *I.M.*, *Lecții de poetică structurală*, p. 28—29.
130 J a k o b s o n, *Roman, Essais de linguistique générale*, p. 54.
131 J a k o b s o n, *Roman, Essais de linguistique générale*, p. 80.
132 S t a t i *Sorin, Interferențe lingvistice*, p. 243.
133 G r e i m a s, *A.J.*, *Pour une théorie du discours poétique*, în *loc. cit.*, p. 10.
134 V i a n u, *Tudor, Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi*, în „Limba română", 4, 1963, p. 347—351.
135 B a r b u, *Ion, Rimbaud*, în „Poezii", București, 1970, p. 342.
136 B a r b u *Ion, Rimbaud*, în *loc. cit.*, p. 352.
137 J a k o b s o n, *Roman, Lingvistică și poetică*, în *loc. cit.*, p. 124.
138 L o t m a n, *I.M.*, *Lecții de poetică structurală*, p. 111.
139 B a r b u, *Ion, Despre traducerile din Shakespeare* în *loc. cit.*, p. 358—359.
140 G r e i m a s, *A.J.*, *Sémantique structurale*, p. 36.

Résumé

Conformément à la pensée structurale, selon laquelle un objet peut être compris par sa capacité de se situer dans un réseau de corrélations, cette étude offre une perspective théorique sur les messages appartenant à l'art verbal comme système à part de signes. Les conventions de la lecture sont, par conséquent, considérées d'un point de vue sémiotique et, par cela, délimitées des processus mentaux de la signification, objet de la psychologie. On propose, donc, un fondement rigoureux pour les investigations ultérieures de psychologie et sociologie littéraire. La recherche sémiotique diffère de la recherche structurale parce que la dernière s'occupe des causalités, tandis que la sémiotique est orientées vers la manière dont une communication se réalise dans un groupement de signes.

Concentré sur la relation texte-lecteur, cet ouvrage propose une théorie de la lecture, riche en conséquences quant à la définition du texte littéraire; l'act de la lecture devient, dans ce cas, une des dimensions inhérentes de l'œuvre. Sans identifier le poème aux sentiments intimes du lecteur — erreur affective et psychologisante mise à pilori par toutes les recherches antiimpressionistes — cet ouvrage vient appuyer la thèse selon laquelle l'œuvre littéraire est une signification potentielle, une «illimitation symbolique» dans la terminologie de Tudor Vianu. Analysée du point de vue sémiotique, la lecture apparait comme un processus par lequel le sens littéral s'ouvre aux valeurs spécifiques et contribue au forgement des sens littéraires qui individualisent un poème.

L'analyse du mécanisme de la lecture a nécessité la construction d'un modèle sémiotique de l'œuvre littéraire; dans ce but, nous

avons adopté quelques suggestions de l'école linguistique danoise sur la configuration des systèmes de signes permettant des communications suggestives. Cette réduction abstraite de l'œuvre littéraire est décrite ainsi comme un modèle offrant la possibilité d'un regroupement multiple des mêmes noyaux sémantiques pendant la lecture des messages générés.

L'individualisation des textes est faite selon les orientations mutuelles des components qui produisent les translations des sens: les conventions prosodiques et les conventions de la narration. Le but de ces conventions on peut le trouver, à la fin, dans l'abolissement de l'arbitraire, en offrant des motivations intérieures aux formes verbales. Le poème devient, d'une pareille perspective, objet sensoriel s'adressant à la raison, et objet rationnel s'adressant aux sens. Le même fondement théorique explique aussi la tentative de décrire les genres littéraires comme des structures scalaires, resultées de l'assemblage graduel des conventions littéraires dans la structure des diverses œuvres.

La fonction littéraire spécifique résulte du développement critique de quelques hypotèses sur le language poétique, exposées par Roman Jakobson, qui prend comme point de départ l'observation des principales manières d'arrangement employées dans le cadre du comportement verbal et la dissolution pathologique de ces manières aux aphasiques. En partant des principes de Roman Jakobson, nous voulons montrer que dans la littérature les oppositions deviennent contrastes et les contrastes oppositions, par un renversement de situations caractérisant l'essentialité de la fonction poétique, qui projette le principe d'équivalence de l'axe de sélection sur l'axe de combinaison et, simultanément, mais différement en ce qui concerne le degré, le principe de contiguïté de l'axe de combinaison sur l'axe de sélection.

Le trouble de la contiguïté est le ressort lyrique de la poésie, mais le discours, ainsi perturbé, est compensé par un désintégrement parallèle de la similarité, le processus étant inverse dans le genre épique. Une pareille description du langage poétique, comme aphasique-compensé, est faite du point de vue de la lecture du

texte vu sous la dimension de l'énoncé, en tenant compte que n'importe quelle introduction d'une intention créatrice détruit le mécanisme de la balance aphasique, tandis que l'écriture acquiért un fonctionnement univoque et, par conséquent, perd son caractère perpétuel.

Sans proposer une certaine méthode concrète d'analyse, on essaie d'établir le cadre général et les prémisses théoriques de l'interprétation littéraire, strictement dépandentes de la conception générale acquise par cette étude sur la manière spécifique d'existence de l'œuvre littéraire.

Summary

Adopting a structural point of view according to which the possibility to understand an object can be defined as the capacity of the respective object to find itself in a network of correlations, the present study offers a theoretical view on the messages belonging to verbal art within literature, itself described as a particular system of signs. Thus, the conventions of literary communication are considered from a semiotical point of view, that is, they are delimited from the study of the mental processes of signification — the object of psychological approaches. The study suggests that a rigorous basis may be built to support further psychological and sociological investigations in the field of literature. The semiotical approach is also delimited from the structural one; structural operations cover the area of causalities while semiotics covers the modalities of producing a communication in a group of signs, its field being part of the symptomatology of the message.

Mostly dealing with the relation between text and reader, the study outlines a theory of literary reception with most interesting consequences upon the definition of a literary work: according to the study, reading becomes one of the inherent dimensions of the literary work. Without identifying the poem with the intimate emotions of the reader — an affective and psychological fallacy repudiated by the entire anti-impressionistic movement — the study argues in favour of the idea that a work of art is a multitude of possible significations, an unlimited symbol, after Tudor Vianu. Semiotically interpreted, reading proves to be a process through which the literal meaning of a poetical text opens up towards specific values and makes for the appearance of those literary meanings making each poem unique as compared to dis-

Summary

Adopting a structural point of view according to which the possibility to understand an object can be defined as the capacity of the respective object to find itself in a network of correlations, the present study offers a theoretical view on the messages belonging to verbal art within literature, itself described as a particular system of signs. Thus, the conventions of literary communication are considered from a semiotical point of view, that is, they are delimited from the study of the mental processes of signification — the object of psychological approaches. The study suggests that a rigorous basis may be built to support further psychological and sociological investigations in the field of literature. The semiotical approach is also delimited from the structural one; structural operations cover the area of causalities while semiotics covers the modalities of producing a communication in a group of signs, its field being part of the symptomatology of the message.

Mostly dealing with the relation between text and reader, the study outlines a theory of literary reception with most interesting consequences upon the definition of a literary work: according to the study, reading becomes one of the inherent dimensions of the literary work. Without identifying the poem with the intimate emotions of the reader — an affective and psychological fallacy repudiated by the entire anti-impressionistic movement — the study argues in favour of the idea that a work of art is a multitude of possible significations, an unlimited symbol, after Tudor Vianu. Semiotically interpreted, reading proves to be a process through which the literal meaning of a poetical text opens up towards specific values and makes for the appearance of those literary meanings making each poem unique as compared to dis-

courses not belonging to the verbal art. In order to analyse the mechanism of reading, the study requires the building of a semiotical model of the literary work; some of the suggestions of the Danish school of linguistics have been used to this end, especially those referring to the configuration of the sign complexes allowing of suggestive communication. The abstract reduction of the literary work is described as a model made in such a way as to offer the possibility of multiple re-groupings of the same semantic nuclea while reading the outcoming messages.

The individualization of the texts is effected according to the mutual orientations of the components producing the various shifts of meaning: the prosodic conventions and the narration conventions. They finally aim at supressing the arbitrary — sovereign of the language — by offering inner motivations to the verbal forms of the most diversified dimensions. Seen from such a point of view, the poem is a sensorial object able to speak to the intelect and also a rational object able to speak to the senses. The same theoretical basis explains the attempt to describe literary genres as scale structures, resulting from gradual combinations of the literary conventions in the construction of various literary works.

The specific literary function is defined by means of developing in a critical way some of the assumptions upon poetical language as presented by Roman Jakobson who started from the study of the main arrangement possibilities used in the verbal behaviour and from the pathological dissolution of these possibilities in the case of complete aphasia. Developing the principle established by this linguist, the present study adds that in literature the oppositions become contrasts and the contrasts become oppositions by an overthrowing of situations which shows that the poetical function is essential, that it is able to move the principle of equivalence from the selection axis to the combination axis, and at the same time, but with some differences of degree however, the contiguity principle from the combination axis to the selection axis. This perturbation of contiguity belongs to the lyrical function of the poem and the discourse, thus disturbed, is compensated by a parallel disintegration of similarity; within the epic genre the

process goes the other way round. The language of poetry is thus defined as a compensated aphasia from the point of view of text reading considered as enunciation only, any interference of the creative intentionality being regarded as a possible means of destroying the mechanism of the aphasic scale, with consequences upon the text itself, which preserves a univocal function, that is, loses its perrenial character.

Without recommending a certain practical analysis method, the present study establishes the general framework and the theoretical prerequisites of a literary interpretation strictly depending on the general conception upon the existence mode of the literary work assumed by the author.

Metode matematice în analiza operei literare

ECATERINA MIHĂILĂ

Matematica a pătruns și în cercetarea literaturii, acolo unde calitativul a căpătat una dintre formele sale cele mai subtile.

La fel ca muzica, poezia creează un spațiu de inefabil cu ajutorul unor legi numerice simple. Limbajul poetic era văzut de marele lingvist F. de Saussure [1] ca o textură de figuri generate de legi ce par ezoterice, asemănătoare unor teme formale care l-au obsedat pe S. Bach și care pot fi descoperite în structura profundă a muzicii sale.

Și calitativul în forma sa cea mai eterată poate fi raportat la număr, ca expresie a ordinii, armoniei și ritmului. Întreaga artă clasică este străbătută de principiul numeric, iar delectarea receptorului constă în a urmări teme și armonii cunoscute, aduse la limita superioară a perfecțiunii.

Dar, în muzică, în poezie, ca în întreaga artă a secolului XX au apărut forme noi (muzica aleatoare, literatura de grad zero, informalul), care încalcă legile numerice și tot ceea ce acestea exprimă: proporție, simetrie, ordine, armonie. Formele de artă actuale, constituite imprevizibil ca joc al conexiunilor operă-receptor sînt generate de legi statistice și pot fi analizate cu ajutorul metodelor și al noțiunilor matematice folosite în statistică, teoria informației, teoria mulțimilor, cibernetică.

PRIMELE ÎNCERCĂRI DE INTERPRETARE MATEMATICĂ A OPEREI LITERARE

Înainte de a prezenta primele încercări efective de studiere a operei literare într-o modalitate matematică, vom aminti cîteva intuiții matematice ale lui Paul Valéry, răspîndite în bogatele sale considerații de ordin estetic.

Paul Valéry consideră că opera de artă este compatibilă cu o viziune abstractă. Poemul este o problemă de relații combinatorii ale variabilelor fonetice și semantice care nasc prelungiri și convergențe [2]. Universul poetic este dominat de număr și se caracterizează prin densitatea imaginilor, figurilor, consonanțelor, disonanțelor și prin înlănțuirea ritmurilor.

Mallarmé este, pentru Valéry, poetul prin excelență formal, care realizează în poezia sa o concepție algebrică a tuturor combinațiilor posibile în poezie.

În mod asemănător înțelege P. Valéry [3] și opera lui Leonardo da Vinci, generată de un model abstract, formal. Astfel, din tremurul apei, din fîlfîirea aripii păsării, din voluta cochiliilor, din mișcarea ondulatorie a luminii, din toate aceste stări indefinite și inefabile, Leonardo da Vinci a creat gestul pur, ca un model formal al mișcării, așa după cum Faraday a intuit caracteristicile formale ale fenomenelor fizice, cărora, mai apoi, Maxwell le-a dat o expresie matematică.

În 1931, P. Valéry are ocazia să prefațeze cartea lui Matila C. Ghyka, *Numărul de aur* [4]. Pornind de la o lucrare mai veche a lui Luca Pacioli, *De divina proportione* (1509), Matila C. Ghyka analizează diferitele forme de artă, și, în primul rînd, cele spațiale, ca expresie a numărului de aur $\frac{1+\sqrt{5}}{2} = 1{,}618\ldots$ sau a secțiunii de aur (pentagrama exprimată de acest număr), semnul geometric care a fost emblema armoniei la pitagoricieni.

În întregul ciclu de artă mediteranean (arta Egiptului, a Greciei, a Bizanțului, arta gotică și a Renașterii) autorul descoperă o trăsătură comună: supunerea la legile geometrice și la proporțiile corpului uman. Arta mediteraneană este văzută ca o succesiune de ritmuri, proporții și armonii, străbătute de voința matematică a numărului, așa cum a fost exprimată de maestrul din Samos, Pitagora.

Alături de ritmurile spațiale, domeniul reversibilului, sînt analizate și ritmurile ireversibilului, care se desfășoară în timp (muzica și poezia). Capitolul V al cărții, *De la ritm la incantație* [vezi și 5], folosește rezultatele cercetărilor făcute de Pius Servien.

După Pius Servien, organizarea ritmică apropie poezia de muzică și o transformă într-o problemă de raporturi numerice care exprimă calitățile de continuu, discontinuu, reversibil, ireversibil, simetrie, asimetrie. Ritmul este definit ca o suită de numere întregi, dominată de o lege simplă [6, 7]. Alături de transpunerea în durată a proporției și a simetriei, care constituie domeniul continuului, există și periodicități analizabile care constituie domeniul discretului, discontinuului (silabe, picioare etc). El descoperă în vers mai multe structuri ritmice: o structură de fond, statică, isocronă (intervale de timp egale, ca la tic-tacul unei pendule); peste aceasta se suprapun periodicități mai complexe (ritmurile dinamice: accentele, timpurile forte) care intră într-un joc al recurențelor cu aspectele calitative, de domeniul continuului (ritm de intensitate, ritm tonic). Pius Servien conchide că „lirismul este totdeauna ritmat".

O interpretare matematică mai complexă a operei de artă a fost dată de G. Birkhoff. Pornind de la cercetările mai vechi ale lui Euler, Helmholz și Fechner, Birkhoff transpune matematic relația psihologică generatoare a emoției estetice, care se stabilește între subiectul percepției artistice și operă.

În comunicarea prezentată la Congresul internațional de matematică de la Bologna din 1928 *(Cîteva elemente matematice ale artei)*, Birkhoff propune teoria matematică a plăcerii estetice, pe care o dezvoltă într-o serie de lucrări ulterioare [8—12].

În concepția sa, estetica trebuie să se ocupe atît de obiectele estetice, cît și de sentimentul estetic, pe care acestea îl produc, raportat la calitățile obiectului. Relația operă-receptor comportă trei etape: 1) Perceperea obiectului presupune un efort preliminar, cu atît mai mare cu cît complexitatea (C) a părților constitutive ale obiectului este mai mare. 2) Efortul preliminar devine o încîntare, o plăcere estetică (M) în momentul în care 3) subiectul percepției artistice descoperă organizarea obiectului (O).

Măsura plăcerii estetice se poate exprima prin raportul

$$M = \frac{O}{C}.$$

„Deci, măsura estetică este pur şi simplu efectul densităţii relaţiilor de ordine comparate cu complexitatea“ [13], adică măsura în care structurarea, organizarea, *forma* reuşesc să stăpînească materia şi să o facă sensibilă percepţiei estetice. Plăcerea estetică este cu atît mai mare, cu cît un număr relativ mic de elemente (de exemplu, numărul unităţilor ritmice într-o poezie sau într-o compoziţie muzicală), prin ingenioase relaţii de recurenţă, stabileşte o organizare cu un indice foarte ridicat de ordine. În muzică această relaţie este foarte evidentă.

În acest sens, se poate stabili o apropiere între teoria matematică a receptării dată de Birkhoff şi estetica numărului de aur, dezvoltată de Matila C. Ghyka. De altfel, Birkhoff recunoaşte printre inspiratorii teoriei sale şi pe Luca Pacioli. Ordinea (O) pe care Matila C. Ghyka o descoperă în simetria, analogia şi euritmia „orchestraţiilor arhitecturale“, în armonia operelor plastice şi în cadenţa versurilor se bazează pe un număr şi o formă geometrică relativ simple: numărul şi secţiunea de aur.

Birkhoff arată că ordinea (O) poate fi exprimată prin indici formali (simetrie, repetiţie etc.) sau prin indici conotativi (asociaţiile de înţeles), ceea ce face ca această relaţie să aibă aplicabilitate generală. Considerăm că ideea conotaţiilor apropie teoria lui Birkhoff de cea semantică şi este deosebit de importantă pentru aplicarea formulei $M = O/C$ la literatură. Cu cît o semnificaţie S comportă mai multe sensuri conotative $s_1, \ldots, s_2, s_n$, cu atît plăcerea estetică produsă este mai mare. În cazul de faţă, S reprezintă complexitatea obiectului, iar $s_1, s_2, \ldots, s_n$, variaţiile semantice produse de S, în relaţii reciproce şi organizate în ordinea (O). Cu cît sensurile conotative sînt mai numeroase, cu atît numărul de figuri de sens posibile este mai mare pentru aceeaşi complexitate (C), deci, cu atît mai mare este densitatea relaţiilor de ordine, comparativ cu complexitatea.

Relaţia stabilită de Birkhoff poate fi interpretată şi în termenii teoriei informaţiei [14, 15].

Preocupat de problemele filozofiei limbajului și de estetică, Pius Servien [16] definește limbajul poetic în opoziție cu limbajul științific, opoziție dezvoltată și exprimată în termeni matematici de către Solomon Marcus [17].

Pius Servien insistă asupra construirii a două concepte ideale, limbajul științific (*S*) și limbajul liric (*L*), ca doi poli opuși ai limbajului total. Între aceste limbaje se stabilesc următoarele opoziții fundamentale, care fac ca limbajul *L* să fie ireductibil la limbajul *S*.

1) Oricărei fraze din limbajul științific i se poate găsi totdeauna o frază absolut echivalentă, în timp ce pentru o frază din limbajul liric nu se poate găsi nici o altă frază care să-i fie perfect echivalentă, ceea ce înseamnă că în limbajul *S* operează principiul sinonimiei, iar în limbajul *L* cel al omonimiei.

2) În limbajul științific fraza are un singur sens, în schimb, în limbajul liric nu există frază cu un sens unic. Limbajul liric are puterea deosebită de a genera sensuri diferite la lectori diferiți sau chiar la același lector.

3) Consecința acestor trăsături este că limbajul științific poate fi tradus integral, în timp ce limbajul liric este intraductibil, caracter generat de principiul nonechivalenței.

4) Limbajul științific este indiferent la ritm, în timp ce limbajul liric nu poate exista în afara ritmului.

5) Sensurile care pot fi transmise cu ajutorul limbajului științific, deși în număr infinit, sînt numărabile (elementele acestui infinit pot fi numerotate cu ajutorul numerelor întregi). Sensurile limbajului liric nu pot fi numărate, căci nu este posibilă o reprezentare a acestuia sub formă de puncte distincte, nete, discrete. Spațiul limbajului liric este continuu.

6) Limbajul științific se caracterizează prin fixitatea sensurilor, prin invariabilitatea lor, în timp ce limbajul liric se caracterizează prin aspectul său de perpetuă mobilitate.

7) În sfîrșit, limbajul liric folosește anumite categorii gramaticale: imperativul, optativul, vocativul, neutilizate în limbajul științific.

Solomon Marcus [18] discută și alte opoziții *L*/*S*: rațional/afectiv, densitate logică/densitate de sugestie, natural/artificial, general/singular, transparent/opac, tranzitiv/reflexiv, independență/dependență față de expresie, paradigmatic/sintagmatic, contexte scurte/contexte lungi, logic/alogic, denotație/conotație, rutină/creație, explicabil/inefabil, luciditate/vrajă, previzibil/imprevizibil.

Ceea ce deosebește esențial limbajul liric de limbajul științific este capacitatea sa de a semnifica infinit. Relația semnificat-semnificant, fixă și univocă în cazul limbajului științific, devine de o extremă mobilitate în cazul limbajului liric. Raportul semnificat-semnificant, specific limbajului poetic, devine la unii autori un criteriu axiologic: „Frumusețea nu este nimic altceva decît plenitudinea unei inepuizabile bogății semantice, iar geniul scriitorului este de a ști să închidă în scriere principiul infinitei ei străluciri" [19].

METODE STATISTICE

O operă literară poate fi considerată o populație statistică, adică o mulțime de elemente cu o anumită probabilitate de apariție și cu anumite caracteristici. În cazul de față, mulțimea de elemente este numărul (N) al aparițiilor (ocurențelor) cuvintelor ($\mathcal{N}$). Această mulțime este discretă (elementele sale pot fi numărate). De obicei, numărul N este mai mare decît $\mathcal{N}$, căci un cuvînt poate să apară de mai multe ori. În cazul în care fiecare cuvînt ar apărea numai cîte o singură dată, N ar fi egal cu $\mathcal{N}$.

Numărul de cuvinte, $\mathcal{N}$, din text formează vocabularul operei literare. Aceste cuvinte sînt extrase dintr-un fond potențial de cuvinte, numit lexic. Cuvintele lexicului se pot, deci, actualiza în vocabularul textului. Distincția dintre vocabular și lexic a fost făcută de către G.U. Yule [20] și dezvoltată de către P. Guiraud [21].

Elementele populației statistice numită operă literară au anumite caracteristici cantitative (statistici).

Astfel, frecvenţa (f) este numărul care exprimă de cîte ori apare un cuvînt şi poate lua valori de la 1 pînă la un număr n (un cuvînt poate să apară o dată, de două ori, de trei ori,..., de n ori).

Dacă aranjăm cuvintele în ordinea descrescătoare a frecvenţei lor, numărul care exprimă locul cuvîntului în această listă este rangul cuvîntului (r). Cuvîntul care va apărea cel mai des va fi de rangul 1, iar cuvîntul care va apărea cel mai rar va fi de rang n.

O lege, generală pentru orice text de limbă, în particular pentru textul literar, exprimă relaţia dintre frecvenţa şi rangul cuvîntului

$$fr = C,$$

unde f = frecvenţa de apariţie a cuvîntului, r = rangul, iar C = constantă.

Această relaţie a fost descoperită de Estoup (1916), precizată de Zipf (1949) şi se numeşte *legea Estoup-Zipf*.

Zipf [22] consideră că relaţia rang-frecvenţă exprimă echilibrul dintre tendinţa de economie a celui care vorbeşte şi tendinţa spre precizie (noneconomie) a celui care ascultă.

Aproximînd mai bine relaţia rang-frecvenţă, B. Mandelbrot [23] introduce anumiţi parametri, cu aplicabilitate în analiza textelor literare.

Preocupat de randamentul unei transmisii, Mandelbrot se ocupă de limbaj ca sistem care asigură maximum de eficacitate pentru minimum de efort (legea lui Zipf). Înlocuind frecvenţa cu probabilitatea, legea Estoup-Zipf devine:

$$p_r = P\,(r + \rho)^{-B}$$

sau:

$$\log p_r = \log P - B \log (r + \rho),$$

unde: p_r = probabilitatea, iar P, B, ρ = constante pentru acelaşi text, dar diferite pentru tipuri de texte diferite. Înlocuind $B = 1$ şi $\rho = 0$, obţinem legea Estoup-Zipf.

Graficul funcţiei este dat în fig. 1 (linia punctată reprezintă funcţia $fr = C$).

Mărimea $\frac{1}{B}$ se numeşte *temperatura informaţională* a textului şi este de o deosebită importanţă în analiza textului literar. O temperatură informaţională mare semnifică buna

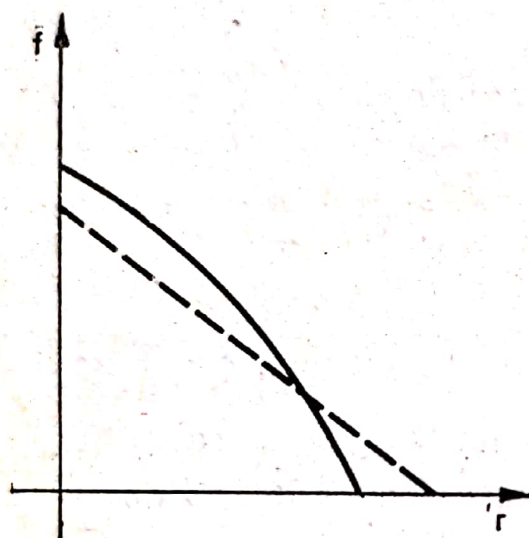


Figura 1

folosire a disponibilităţii cuvintelor şi o frecvenţă mare a cuvintelor rare, iar o temperatură informaţională mică înseamnă o proastă folosire a cuvintelor şi o frecvenţă redusă a cuvintelor rare. După cum temeperatura informaţională este mai mică sau mai mare decît 1, calitatea textului este diferită. Dacă temperatura informaţională este mai mică decît 1, textul este *deschis*. În acest caz, numărul potenţial de cuvinte diferite trebuie să fie considerat ca indeterminat. Pentru textele deschise, varietatea creşte odată cu temperatura. De exemplu, la J. Joyce, a cărui operă se caracterizează printr-o extremă varietate, B are valoarea apropiată de 1.

Dacă temperatura informaţională este mai mare decît 1 (ceea ce se întîmplă în cazuri excepţionale), textul este *închis*. În acest caz, numărul potenţial de cuvinte diferite poate să fie estimat exact, pornind de la datele rang-frecvenţă. Cuvintele rare sînt folosite relativ puţin frecvent faţă de *textul deschis*, iar vocabularul disponibil nu este atît de bine organizat ca în cazul *textelor deschise*.

O altă caracteristică statistică a textului literar poate fi introdusă folosind frecvența (f) a cuvintelor care apar de un număr dat de ori (x). De exemplu, o dată pot să apară 100 de cuvinte, de două ori, 50 de cuvinte etc. Deci, pentru $x = 1$, $f = 100$ etc. Variabila x reprezintă, deci, ocurența cuvintelor.

Să presupunem că avem un text de mărime N. Variabila x poate lua valori naturale (numere întregi pozitive), de exemplu, valorile $x_1, x_2, \ldots, x_n$. În acest caz, x_1 este mai mare sau egal cu 1 ($x_1 \geqslant 1$). Vom nota valorile corespunzătoare ale frecvenței prin $f_1, f_2, \ldots, f_n$.

Valorile variabilei x și ale lui f se reprezintă sub forma unui tabel, numit tabel de repartiție:

$$\begin{array}{c|c} x & x_1, x_2, \ldots, x_i, \ldots, x_n \\ \hline f & f_1, f_2, \ldots, f_i, \ldots, f_n \end{array}$$

Considerînd pe x ca o variabilă care ia fiecare valoare cu o anumită frecvență, se pot introduce diferite caracteristici.

Valoarea medie ($\bar{x}$) se definește prin relația

$$\bar{x} = \frac{1}{N} \sum_{i=1}^{n} f_i \, x_i$$

și este media aritmetică a valorilor x_i ($i = 1, 2, \ldots, n$). Deoarece N este numărul total de cuvinte din text, atunci:

$$N = f_1 + f_2 + \ldots + f_n = \sum_{i=1}^{n} f_i$$

Valoarea medie se mai numește și *centrul repartiției*.

Valoarea medie nu este suficientă pentru caracterizarea repartiției. Este necesar să se mai introducă o caracteristică, care să arate cît de împrăștiate (de dispersate) sînt valorile variabilei în raport cu valoarea medie. Această caracteristică este *abaterea medie pătratică* sau *deviația standard* (σ) și se definește prin relația:

$$\sigma = \sqrt{\frac{1}{N} \sum_{i=1}^{n} f_i (x_i - \bar{x})^2}.$$

Pătratul deviației standard (σ^2) este numit *dispersia repartiției*.

Deviația standard și media se dau în aceleași unități în care este măsurată variabila (la scara aleasă). Pentru variabile exprimate la scări diferite nu se poate face o comparație directă între dispersii. Pentru comparare, se folosește raportul dintre deviația standard și medie. Acest raport se numește *coeficient de variație* (v) și are expresia:

$$v = \frac{\sigma}{\bar{x}}.$$

Pentru studierea unui text literar, care poate fi o anumită operă literară, totalitatea operelor unui scriitor, ale unei mișcări literare sau ale unei epoci, cînd nu este posibilă studierea exhaustivă a populației statistice considerate, se poate folosi metoda eșantioanelor. Această metodă constă în studierea unor porțiuni ale populației și însumarea rezultatelor obținute.

Caracteristicile prezentate se referă la eșantionul sau la selecția de mărime sau volum N. Luînd o altă selecție de același volum, se vor obține alte valori pentru aceste caracteristici. Se pune problema ca statisticile de selecție să fie cît mai apropiate de statisticile populației (întregul text literar considerat). De aceea, trebuie să se introducă o nouă caracteristică care să reflecte situația statisticilor eșantioanelor.

O astfel de caracteristică este [24]:

$$K = \frac{v^2}{N},$$

care, pentru valori foarte mari ale lui N, devine:

$$K = \frac{S_2 - S_1}{S_1^2},$$

unde S_1 și S_2 sînt momentele inițiale de ordinul întîi și al doilea. Ultima expresie a fost dată de Yule [25] și se numește *caracteristica lui Yule.*

Caracteristica K a fost folosită în diferite studii stilistice. Astfel, Paul E. Benett [26] găsește pentru *Julius Caesar* de Shakespeare următoarele valori ale lui K, pe acte: $K_I = 61{,}3$; $K_{II} = 45{,}7$; $K_{III} = 77{,}5$; $K_{IV} = 50{,}6$; $K_V = 72{,}3$. După cum se observă, *caracteristica* K atinge

valoarea maximă în actul al III-lea, cînd are loc asasinarea lui Caesar iar discursul lui Antonius se desfășoară concentric și obsesional în jurul acestui eveniment. De asemenea, *caracteristica K* a fost folosită în probleme de paternitate a operei literare.

Totuși, nici *caracteristica lui Yule* nu individualizează suficient universul statistic al unui text literar.

G. Herdan [27] introduce o nouă caracteristică care este *coeficientul de variație a mediei* sau *fluctuația relativă a mediei* (v_m).

$$v_m = \frac{\sigma/\sqrt{N}}{\bar{x}}.$$

C. Müller [28] a utilizat coeficientul de variație a mediei pentru studierea stilului lui Corneille.

Toate caracteristicile statistice prezentate au fost folosite în diferite tipuri de studii ale textului literar, și anume:

A) Un mare număr de studii au fost consacrate analizei vocabularului textului literar, a bogăției, varietății și excentricității acestuia. Majoritatea lucrărilor de acest tip au fost inspirate de cercetarea de amploare pe care a făcut-o P. Guiraud [29] textelor poeziei simboliste (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Claudel, Apollinaire). Reținem cîteva dintre rezultatele remarcabile pentru structura vocabularului textului literar la care ajunge P. Guiraud.

Vocabularul, numărul *n* de cuvinte folosite de un scriitor, reflectă un fond potențial de cuvinte, care este *lexicul*, a cărui mărime poate fi calculată probabilistic. Orice lexic este definit prin *întindere* și prin *structură*, caracterizată, la rîndul ei, prin *concentrație* și prin *dispersie*.

Lexicul are următoarele zone care reflectă caracteristicile semantice (zone aritmo-semantice):

1° *Cuvinte de structură* sau *cuvinte gramaticale*, semantic vide, care au frecvența cea mai mare; de exemplu, din lexicul considerat de P. Guiraud de 24.000 de cuvinte, cele 100 de cuvinte de structură constituie 50% din discurs.

2° *Cuvinte de semnificație* sau *cuvinte pline*, divizate la rîndul lor în: a) *cuvinte temă*, cuvinte care se întîlnesc,

în medie, în toate frazele, şi au o mare extensiune a sensului; în exemplul lui Guiraud cele 50 de cuvinte temă constituie 9% din discurs; b) *cuvinte de bază*, care constituie substanţa discursului; în exemplul lui Guiraud, cele 4000 de cuvinte de bază constituie 40% din totalul cuvintelor şi 80% din cuvintele de semnificaţie; c) *cuvinte de caracterizare*, cu o slabă frecvenţă şi cu o mare restricţie de sens (sînt foarte precise).

Noţiunea cea mai importantă pentru analiza statistică a textului literar este noţiunea de *cuvînt cheie*. Cuvintele cheie sînt cuvintele a căror frecvenţă se depărtează de cea normală. *Deviaţia absolută* este frecvenţa cuvîntului în textul dat minus frecvenţa normală, iar deviaţia redusă este

$$\frac{\text{deviaţia absolută}}{\sqrt{\text{frecvenţa normală}}}$$

Deviaţia redusă măsoară *originalitatea* cuvîntului. De asemenea, se poate măsura *excentricitatea* cuvîntului prin raportul dintre rangul mediu al cuvîntului cheie în lista generală şi numărul de cuvinte cheie.

Cuvintele cheie sînt cuvintele predilecte ale unui autor, deci, sînt acele cuvinte care prezintă o frecvenţă mare în comparaţie cu cea normală. Este evident că, în prealabil, trebuie definită frecvenţa normală. Pentru studierea frecvenţei cuvintelor cheie la poeţii menţionaţi, P. Guiraud o compară cu frecvenţa aceloraşi cuvinte în lista lui Vander Beke, *French Word Book* (1929), stabilită prin însumarea a 1.200.000 de cuvinte ale scriitorilor din aceeaşi perioadă.

Astfel, la Baudelaire, frecvenţa cea mai mare o au cuvintele *ange* şi *coeur*, cu devieri reduse de 51 respectiv 36 în raport cu norma Vander Beke. Primele două cuvinte mai des folosite de către Rimbaud sînt *mer* (24) şi *cœur* (19). (Pentru ameliorarea ulterioară a metodei, vezi P. Guiraud [30]).

B) Alt tip de studii statistice se ocupă de problema paternităţii unui text literar. Analizînd diferitele caracteristici statistice ale unui text literar, cu autor necunoscut, şi ale textelor unor autori presupuşi, se poate stabili cărui autor îi aparţine opera.

De exemplu, pentru stabilirea paternităţii, Williams [31] a folosit repartiţia frecvenţei logaritmului lungimii frazei, ca o trăsătură individualizatoare a stilului. Dar, stilul scriitorului poate varia cu timpul, ceea ce complică mult problema paternităţii [32].

În acelaşi sens, se înscriu şi cercetările lui Ellegård [33] care introduce un nou parametru: raportul dintre probabilitatea unui cuvînt într-un text literar mult diferită faţă de probabilitatea aceluiaşi cuvînt în opere similare şi probabilitatea cuvîntului în celelalte opere. Metoda a fost ameliorată de Herdan [34].

C) Multe lucrări de statistică literară se ocupă de caracteristicile versului. Astfel, Kolmogorov [35] a determinat probabilitatea de apariţie a rimelor duble, triple, cvadruple etc. Pentru limba rusă, el stabileşte probabilitatea de 0,005 ca două cuvinte selectate la întîmplare să rimeze. Formula rimelor duble pentru limba rusă este:

$$M_2 = \frac{n^2 - n}{2} \times 0{,}005 = \frac{n^2 - n}{400},$$

în care n = numărul cuvintelor considerate, iar M_2 = numărul rimelor duble.

Un calcul similar a fost făcut de către P. Guiraud [36]. În limba franceză n cuvinte vor da $37 \times \frac{n^2}{100}$ rime.

În mai multe lucrări ale lui Kolmogorov [37, 38, 39] şi ale colaboratorului său Kondratov [40, 41] ritmul este văzut, de asemenea, ca un proces stohastic.

Structura probabilistică complexă a prozodiei, în toate aspectele ei: rimă, ritm, organizarea în strofe, este analizată de J. Levý [42].

D) În afară de calcularea efectivă a unor caracteristici ale textului literar, metodele statistice au fost folosite şi pentru cercetarea, prin modelare, a unor probleme teoretice cum este aceea a definirii stilului.

Astfel, Lubomir Doležel [43] construieşte un model statistic al stilului.

Stilul este definit ca o suită de operaţii selective la diferite niveluri, care se produc în procesul de codificare. Prima etapă a procesului este cea *semantică*, cînd pentru

un semnificat se alege un semnificant dintre mai mulți semnificanți posibili. A doua etapă este etapa *gramaticală*, cînd se produce alegerea unei construcții dintre mai multe construcții gramaticale echivalente, alternativele posibile pentru reprezentarea lingvistică a primei etape.

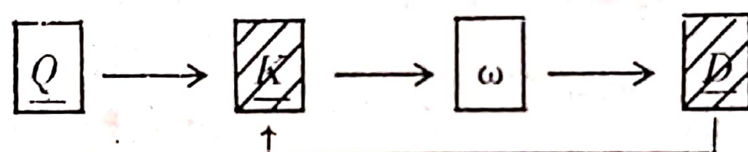
Regulile care determină această selecție sînt *reguli stilistice*. Pentru construirea modelului se pornește de la cîteva ipoteze:

1) Criteriile selecției stilistice nu sînt date de către sistemul limbii (sînt extralingvistice) și pot fi obiective sau subiective.

2) Regulile selecției stilistice au caracter statistic.

3) Se presupune, ca o consecință a regulilor statistice de selecție, că ansamblul de elemente care variază (elementele lingvistice alternative) este o *variabilă aleatoare* (statistică), ω, cu o anumită distribuție de probabilitate.

Etapa stilistică a codificării poate fi exprimată prin următoarea schemă:



unde $\underline{Q}$ sînt factorii obiectivi extralingvistici, $\underline{K}$ reprezintă factorii subiectivi ai codificării, ω = variabila aleatoare, iar $\underline{D}$ = destinatarul. Codificarea este obiectivă cînd nu intervin calitățile individuale ale subiectului și subiectivă cînd reflectă aceste calități.

În primul caz, ansamblul elementelor lingvistice alternative vor avea totdeauna aceeași distribuție de probabilitate. Aceasta se caracterizează prin doi parametri:

ξ este *parametrul limbii;* caracterul obiectiv se manifestă în toate circuitele comunicării. Corespunzător, mesajul $[M[\xi(t)]$ se numește *mesaj cu o singură dimensiune*.

φ_i este *parametrul stilului obiectiv;* variabila aleatoare ia o valoare unică într-un anumit subansamblu (sau într-un anumit circuit al comunicării), dar valori diferite pentru diferitele subansambluri. Mesajul corespunzător $M[\xi(t), \varphi_i(t)]$ se numește *mesaj cu două dimensiuni*.

În al doilea caz (cînd intervin și factori subiectivi) distribuția de probabilitate diferă de la mesaj la mesaj și se exprimă prin parametrul η_i (parametrul stilului subiectiv). Mesajul corespunzător $M[\xi(t), \varphi_i(t), \eta_i(t)]$ se numește *mesaj cu trei dimensiuni*.

Modelul este amplificat prin introducerea unei noi caracteristici, caracterul *staționar* sau *nestaționar* al variabilei. Doležel aplică modelul statistic propus la texte din literatura cehă.

Ideile expuse mai sus sînt reluate de Doležel în [44]. Autorul ia în considerare noțiunile de *context - free*, unde influențele contextului sînt eliminate, deci se impune stilul individual (corespunzător parametrului η_i), *context - bound*, cînd influențele contextului sînt maxime (parametrul φ_i) și *context - sensitive*, care este o îmbinare de restricții și de libertate în alegerea cuvintelor și a regulilor de combinare ale acestora. Doležel dă formula textului în care procesul de selecție este dominat de factori subiectivi $T = \{S—C_1, S—C_2, ..., S—C_n\}$ sau de factori obiectivi $T = \{O—C_1, O—C_2, ..., O—C_n\}$, unde C = caracteristică, S = subiectiv, O = obiectiv.

Preocupări de statistică literară au existat și în țara noastră încă din anii 1930—1940, cînd se înscriu cercetările lui I. Șiadbei [45] și D. Caracostea [46]. În ultimii ani, studiile de stilostatistică au fost continuate și adîncite. S-au cercetat aspectele statistice ale lexicului unor scriitori [47, 48] dintre care Eminescu s-a bucurat de o atenție specială [49, 50], precum și probleme mai generale de structură statistică a stilurilor [51, 52, 53, 54]. Metodele statistice au fost, de asemenea, folosite și în mult disputata problemă a paternității *Cîntării României* [55, 56].

Considerînd textul literar ca un univers statistic ale cărui elemente au o anumită probabilitate de apariție, statistica literară descrie acest univers în termeni specifici. Ideea centrală este aceea de deviere. Astfel, frecvența cuvintelor din textul literar dat este studiată în raport cu o frecvență medie sau o frecvență-normă, deviația standard ca și coeficientul de variație sînt calculate în raport cu distribuția medie etc. Ceea ce interesează, cu

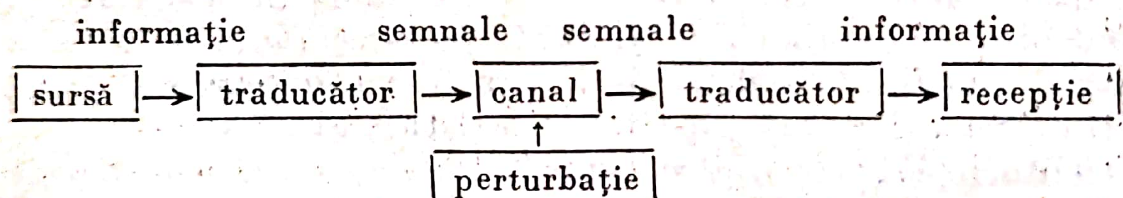
privire la populaţia textului literar, sînt abaterile de la o medie care se stabileşte în diferitele procese interne ale ansamblului de elemente. Astfel de studii nu sînt decît variante, cu alte mijloace, ale studiilor de stilistică a devierilor. Deosebirea este că în cazul studiilor de stilostatistică norma nu mai este stabilită empiric şi intuitiv ci devine o medie calculată, de asemenea, statistic. De aceea, studiile de statistică a textului literar aduc un plus de precizie unui tip de analiză, de multă vreme instaurat în stilistică.

METODE ALE TEORIEI INFORMAŢIEI

Teoria informaţiei a oferit pentru fenomenul literar cadrul unor generalizări şi interpretări dintre cele mai îndrăzneţe.

Transmiterea informaţiei prin limbaj a fost în atenţia cercetătorilor, începînd cu întemeietorii ciberneticii. Un capitol din cartea lui Norbert Wiener [57] şi o lucrare a lui C. E. Shannon [58] sînt consacrate acestei probleme.

Schema transmiterii informaţiei



poate fi interpretată, în cazul limbajului, astfel: prima etapă a procesului este transformarea gîndurilor, impresiilor, sentimentelor etc. pe care emiţătorul vrea să le transmită în anumite simboluri sonore sau grafice (cuvinte rostite sau scrise) şi combinarea acestora în propoziţii şi fraze. Faza următoare este propagarea simbolurilor (sonore, vizuale etc.) pentru ca acestea să poată ajunge la receptor, unde se produce procesul invers: simbolurile sînt descifrate. Condiţia acestui proces este cunoaşterea regulilor de simbolizare şi de recurenţă a simbolurilor deopotrivă de către emiţător şi de către receptor.

Pentru a urmări modul specific de transmitere a mesajului prin limbajul literar, vom prezenta cîteva noțiuni, fundamentale, ale teoriei informației.

Entropia este măsura gradului de nedeterminare a unui ansamblu de evenimente (eveniment = apariție a unui element). Nedeterminarea depinde de probabilitatea de apariție a elementelor. Dacă există un anumit cîmp de probabilitate $\{A, a, p(a)\}$ și, implicit, o anumită repartiție

$$A = \left\| \begin{matrix} a_1 \, a_2 \ldots a_n \\ p_1 \, p_2 \ldots p_n \end{matrix} \right\|$$

măsura H a gradului de nedeterminare a evenimentului A este în funcție de probabilitățile evenimentelor:

$$H(A) = H(p_1, \; p_2, \ldots, p_n)$$

și se calculează prin expresia

$$H(A) = -\sum_{k=1}^{n} p_k \log_2 p_k,$$

dată de Claude E. Shannon, după modelul entropiei gazelor, descoperită de Boltzmann.

Pentru a o deosebi de cea din fizică, se numește *entropie informațională*.

Unitatea de măsură a nedeterminării este gradul de nedeterminare a unui ansamblu de două elemente egal probabile. Această unitate, propusă de Shannon, se numește unitate *diadică binară* sau *bit*.

Entropia este maximă atunci cînd toate probabilitățile sînt egale între ele, deci cînd repartiția este uniformă.

Informația, indiferent de natura ei, poate fi definită cu ajutorul entropiei. Cantitatea de informație este egală cu entropia pe care o înlătură. Deoarece informația înlătură o nedeterminare, pentru cantitatea de informație se întrebuințează aceeași măsură ca și pentru gradul de nedeterminare. Deci entropia este și măsura cantității de informație.

Redundanța. Cantitatea maximă de informație se obține atunci cînd există o echipartiție a ocurențelor simbolurilor.

Această situație este însă ideală. În practică, apariția simbolurilor nu este echiprobabilă. Dacă notăm cu H_1 informația mesajului transmis și cu H_0 informația pe care ar putea să o transmită în cazul în care simbolurile ar fi echiprobabile, raportul H_1/H_0 este *informația relativă*.

Mărimea complementară

$$R = 1 - H_1/H_0$$

se numește *redundanță*.

În cazul în care $H_1 = H_0$, deci cînd toate elementele sînt echiprobabile, redundanța este nulă, imprevizibilitatea apariției elementelor este maximă.

Redundanța devine egală cu 1 cînd cantitatea de informație este nulă. În acest caz, apariția fiecărui element este previzibilă, deci eficacitatea modului de transmisie este nulă.

Codul este reprezentarea prin anumite semnale (simboluri) a informației, pentru ca aceasta să poată fi transmisă pe canal. În limbă codul este dat de totalitatea regulilor fonetice, morfologice și sintactice care fac posibilă transmiterea informației semantice cu ajutorul sunetelor sau literelor. Din punct de vedere matematic, codul se definește ca sistem format din două mulțimi finite X, Y și o probabilitate condiționată $p(y/x)$, definită pe Y pentru orice $x \in X$, și se notează cu $[X(y/x), y]$. Mulțimea X se numește mulțimea semnalelor care se emit iar mulțimea Y se numește mulțimea semnalelor care se recepționează; probabilitatea $p(y/x)$ se numește probabilitatea de recepționare condiționată de ceea ce se emite.

Un caz particular al codului este codul binar. Un cod binar este astfel construit, încît fiecare element (numit cuvînt) este alcătuit dintr-o succesiune de două simboluri (numite litere), notate, de obicei, 1 și 0 (1 indică prezența și 0 absența unui semnal; în telegrafie 1 înseamnă contact electric și 0 lipsa contactului). Toate cuvintele codului sînt formate din același număr de simboluri, au, deci, aceeași lungime (în felul acesta se marchează sfîrșitul unui cuvînt). De exemplu, fiecare literă din alfabetul unei limbi poate fi reprezentată printr-un cuvînt al unui cod binar, obținut prin scrierea numărului de ordine al literei

în baza 2. Aceasta înseamnă că numărul este format dintr-o sumă, în care fiecare termen este un produs dintre 0 sau 1 şi numărul 2 (baza) ridicat la o putere. De exemplu, în alfabetul limbii române (26 litere), litera *a* poate fi reprezentată prin simbolul 00001 deoarece $1 = 0 \cdot 2^4 + 0 \cdot 2^3 + 0 \cdot 2^2 + 0 \cdot 2^1 + 1 \cdot 2^0$, iar *z* prin simbolul 11010 deoarece $26 = 1 \cdot 2^4 + 1 \cdot 2^3 + 0 \cdot 2^2 + 1 \cdot 2^1 + 0 \cdot 2^0$.

Distanţa Hamming [59] a unui cod binar folosită în analiza limbajului poetic exprimă numărul de locuri pe care se află simboluri diferite atunci cînd se compară două cuvinte ale unui cod (în exemplul de mai sus, distanţa între *a* şi *z* este 4, deoarece diferă poziţiile 1, 2, 4, 5).

Caracterul foarte general al acestor noţiuni face ca studierea textului literar în termenii teoriei informaţiei să necesite distincţii şi nuanţări pronunţate.

A. Moles [60] distinge un tip special de informaţie, *informaţia estetică*, specifică mesajului artistic, pe care o defineşte în opoziţie cu *informaţia semantică*.

Informaţia semantică a limbajului presupune un consens unanim asupra simbolizării (codificării). Aceste reguli sînt universal acceptate de către cei ce emit şi de către cei ce receptează mesajul, deci au o bază comună de cod normalizat. Codificarea şi decodificarea sînt două procese inverse, dar similare. Caracterul acestui proces este prin excelenţă logic. Consecinţa este că informaţia semantică poate fi transpusă într-un alt sistem de simboluri (poate fi tradusă în altă limbă). O altă consecinţă este comutabilitatea ei de pe un canal pe altul.

Informaţia estetică presupune o codificare şi o decodificare personale, specifice. Între regulile simbolizării, la nivelul emiterii mesajului, şi regulile descifrării simbolurilor, la nivelul receptării, nu mai există o concordanţă. Informaţia estetică este definită de Moles mai ales în raport cu receptorul. Receptorul este definit printr-un repertoriu de cunoştinţe şi simboluri, dar şi prin structuri perceptivo-afective specifice, anterioare momentului decodificării. În funcţie de repertoriul său, receptorul va descifra mesajul într-un mod particular. Deci, informaţia estetică este aleatoare. În opoziţie cu informaţia semantică, informaţia estetică este indisolubil legată de canalul pe

care se transmite şi imposibil de transpus în alt sistem de simboluri (este intraductibilă).

Posibilitatea specifică receptării estetice, de a descifra simbolurile într-un mod propriu, este favorizată de gradul înalt de nedeterminare a apariţiei elementelor mesajului. Mesajul este în aşa fel construit, încît predictibilitatea elementelor sale este foarte redusă.

De exemplu, cu cît mai multe vor fi sensurile pe care le degajă o operă literară, cu atît posibilitatea descoperirii unuia dintre ele este mai redusă, deci cu atît sensul respectiv este mai imprevizibil.

Originalitatea textului literar este corelată direct cu gradul de nedeterminare. O entropie maximă imprimă textului un caracter de neaşteptat, aduce ceva nou, original.

Redundanţa este, în schimb, opusul nedeterminării. Pe planul textului literar, aceasta se exprimă prin ordine, reguli cunoscute, previzibilitate, deci, lipsă de originalitate.

Codul este aspectul informaţional cel mai important pentru textul literar. Specificul codificării literare este o combinare a simbolurilor, care la rîndul ei, generează o maximă probabilitate a sensurilor. În mod obişnuit, cu ajutorul codurilor se limitează gradul de nedeterminare a sursei, iar cantitatea de informaţie transmisă este proporţională cu nedeterminarea înlăturată. În cazul textelor literare caracterizate printr-un mare potenţial semnificativ, regulile codului sînt foarte puţin riguroase, iar ordinea pe care o instituie este minimă şi provizorie. Dar, această ordine minimă permite receptorului o decodificare neechivalentă codificării. Probabilitatea mare, care nu este înlăturată de codificare, face ca alegerea receptorului să presupună, la rîndul ei, o cantitate mare de informaţie. Se produce astfel fenomenul paradoxal în care, deşi entropia rămîne cu valori mari după codificare, cantitatea de informaţie, în urma decodificării, are, de asemenea, valori maxime.

Teoria informaţiei a oferit termenii cei mai potriviţi pentru interpretarea fenomenului artistic contemporan. Muzica aleatoare, informalul, literatura de gradul zero

sînt expresia unei nedeterminări maxime, într-o ordine minimă și, în sfîrșit, a unei cantități maxime de informație pe care receptorul o capătă, atunci cînd mesajul devine pentru el inteligibil.

Max Bense, în cele 4 volume ale *Esteticii* sale [61], face teoria artei contemporane în termeni informaționali. Autorul consideră că arta ajunge la o epuizare prin repetare, la moarte prin ordine cunoscută, căci nu poate să ofere nimic imprevizibil, nimic nou. Soluția este înlocuirea ordinii prin probabilitate, ceea ce oferă posibilități nelimitate artei. Forma ideală este arta produsă de calculatoarele electronice, în care întîmplătorul ia forma sa cea mai desăvîrșită, ca rezultat al unor posibilități de combinare infinite. Se înțelege că, în acest caz, arta își pierde orice caracter mimetic față de realitate, căci formele pe care le instaurează nu se găsesc în natură.

Tot dintr-o interpretare în termenii teoriei informației a artei contemporane, U. Eco [62] introduce categoria de *deschidere*, ca posibilitate a operei de artă de a semnifica infinit. Accentul cade pe receptare, adică pe modul specific de interpretare a simbolurilor și a regulilor de combinare ale acestora. Gradul minim de organizare, care menține valori maxime ale entropiei, permite o receptare personală, care, în cazul formelor de artă contemporană, devine chiar la un singur receptor doar o posibilitate asupra căreia el optează întîmplător *(deschidere de gradul doi)*.

În mod firesc, astfel de interpretări implică problema valorii operei de artă; care operă literară va produce o plăcere artistică mai mare consumatorului, aceea care este dominată de ordine, în care receptorul descoperă ușor *forma*, cu ajutorul regulilor redundante (cunoscute), sau aceea care îl pune pe receptor în fața unei probleme de probabilitate, de alegere a unei forme din mai multe forme posibile, generate de jocul întîmplător al elementelor?

Max Bense optează pentru a doua posibilitate. Mai prudent, U. Eco refuză orice reflex axiologic categoriei de deschidere, pe care o definește doar ca un mod de consum al artei, specific societății contemporane.

Dimpotrivă, alţi autori consideră că o operă de artă care place se caracterizează prin valori mici ale entropiei, deci prin valori maxime ale ordinii şi redundanţei. În acest sens, este polemica prezentată de S. Marcus [63] dintre Rudolf Arnheim şi Werner Rosenthal care corelează artisticitatea cu valori maxime ale entropiei şi Jadwiga Slawinska care consideră, dimpotrivă, că frumosul este o expresie a ordinii care se opune nedeterminării.

În continuare, ne vom opri la cîteva rezultate concrete obţinute prin aplicarea metodelor teoriei informaţiei de către cercetătorii români.

Pornind de la formula energiei informaţionale dată de O. Onicescu [64]

$$E = \sum_{i=1}^{n} p_i^2,$$

unde E = energia informaţională, iar p = probabilitatea, S. Marcus [65] calculează energia informaţională la trei poezii ale lui Eminescu: *La mijloc de codru...*, *Somnoroase păsărele...* şi *Se bate miezul nopţii...*

Energia informaţională a unui sistem caracterizează global sistemul, spre deosebire de entropiile de diferite ordine care sînt indici ai dinamismului sistemului. Aşa după cum expresia entropiei informaţionale dată de Shannon este analoagă celei stabilite de Boltzmann pentru entropia gazelor, tot astfel, energia informaţională este analoagă unei alte noţiuni fizice, aceea de energie cinetică, care descreşte odată cu creşterea entropiei.

Pentru a calcula entropia şi energia informaţională la cele trei poezii, S. Marcus stabileşte mai întîi frecvenţa absolută a literelor (rang I, respectiv la cele trei poezii: $e = 32$, $e = 37$, $a = 22$, rang II: $i = 22$, $r = 22$, $e = 21$, rang III: $d = 21$, $n = 21$, $i = 21$ etc.) şi apoi, frecvenţa relativă, în raport cu frecvenţa literelor limbii române. În cazul celor trei poezii, cele mai mari devieri faţă de frecvenţa literelor în limbă o au: $d = 10$, $c = -7$, $s = 6$ (*La mijloc de codru...*), $c = -7$, $t = -7$, $o = 5$ (*Somnoroase păsărele...*) şi $m = 10$, $ă = 8$, $r = -6$ (*Se bate miezul nopţii...*).

Calcularea entropiei şi a energiei a dus la următoarele valori: *La mijloc de codru...* (entropia = 4,0562, energia = = 0,06963), *Somnoroase păsărele...* (entropia = 4,2274, energia = 0,06471) *Se bate miezul nopţii...* (entropia = 4,2542, energia = 0,06218).

Datele analizei confirmă aprecieri care pot fi făcute intuitiv. Poezia *La mijloc de codru...*, cu caracter prozodic popular, se caracterizează printr-o ordine maximă rezultată din regularitatea ritmului la perioade mici de timp şi frecvenţa mare a rimelor, ca urmare a scurtimii versurilor. În consecinţă, se caracterizează printr-o valoare relativ mică a entropiei. Corespunzător, energia informaţională are valoarea maximă, expresie a caracterului alert, vioi al poeziei.

Dimpotrivă, poezia *Se bate miezul nopţii...*, cu caracter meditativ, filozofic, cu multe sensuri implicate, se caracterizează printr-o valoare maximă a entropiei şi, corespunzător, printr-o valoare minimă a energiei informaţionale, care exprimă caracterul de degajare lentă a profunzimilor metafizice.

S. Marcus [66] face şi o clasificare a metrilor în funcţie de valoarea energiei informaţionale.

Pentru studiul stilului lui Eminescu, entropia şi energia informaţională au fost folosite şi de A. Baldovenescu, E. Puşcalău şi D. Stan [67].

Noţiuni de teoria codurilor au fost aplicate în studierea variantelor poeziei lui Eminescu *Mai am un singur dor* (Liana Schwartz [68]) şi a traducerilor româneşti ale poeziei *A une passante* de Ch. Baudelaire (Lucia Vaina [69]).

Dimensiunea temporală a transmiterii informaţiei este luată în consideraţie de Andrei Vincenz [70] pentru studierea ritmului interior al poeziei.

Textul poetic este divizat în unităţi poetice minimale numite poeteme.

Fluxul $\varphi(t)$ de informaţie poetică (informaţia transmisă cu ajutorul codului specific poeziei) este cantitatea de informaţie furnizată de text pe unitatea de timp. Fluxul

este măsura gradului de concentrație sau de complexitate a textului în momentul t

$$\varphi(t) = \frac{I(X_n)}{\tau_n} \text{ pentru } (t_{n-1} < t < t_n),$$

unde $\varphi(t)$ = fluxul informațional, I = cantitatea de informație, x = poetemul, τ = durata sau lungimea poetemului, N = numărul de apariții ale poetemelor, iar $n = 1, 2, \ldots, N$.

Ritmul interior al textului poetic este determinat de variația aproape periodică a funcției $\varphi(t)$. Valorile mari ale fluxului informațional presupun redundanțe reduse și invers, cu consecința unor perioade de maximă tensiune și, respectiv, de relaxare.

În acest mod, este calculat fluxul informațional la poeziile *Balet* de G. Bacovia, *La mijloc de codru...* de M. Eminescu și *Soleils couchants* de P. Verlaine. Unitatea minimală (poetemul) este considerată silaba. Rezultatele cercetării arată că poezia *Balet* se caracterizează prin trei vîrfuri ale fluxului informațional, cîte un maxim pentru fiecare strofă, ceea ce explică senzația de balansare pe care o provoacă lectura poeziei, iar poezia *La mijloc de codru...* printr-un singur val informațional, care exprimă gradația și crescendo-ul final al poeziei. Graficul poeziei lui Verlaine arată o succesiune ușor ascendentă a fluxului informațional, expresie a calmului pe care îl degajă poezia.

METODE ANSAMBLISTE

Mai recent, în analiza textului literar au pătruns metode ale teoriei mulțimilor.

Julia Kristeva [71] consideră limbajul poetic ca un ansamblu de elemente caracterizat prin libertatea absolută a combinațiilor. Limbajul poetic este o mulțime de elemente, iar celelalte limbaje (uzual, științific, metalimbaje etc.) sînt submulțimi ale acestei mulțimi, limitate prin anumite reguli de construcție.

Kristeva dă chiar o teoremă de existență a limbajului poetic, conform căreia orice secvență a limbajului liric comportă mesajul transmis.

Pentru prima dată, o folosire efectivă în studiul problemelor limbajului poetic a metodelor ansambliste, topologice, a grafurilor și a elementelor de logică simbolică se întîlnește la S. Marcus [72], mai ales, în modelarea matematică a opoziției limbaj liric/limbaj științific [cap. IV] și în modelarea operei dramatice [cap. VIII].

Pentru exprimarea opoziției limbaj liric/limbaj științific, vocabularul este definit ca o mulțime finită și nevidă (V). Cuvintele sînt elemente ale mulțimii V. O frază din vocabularul V este orice șir finit de elemente din V și se notează $a_1, a_2, \ldots, a_i, \ldots, a_n$, unde n este lungimea frazei, iar a_i este termenul de rang i al frazei.

Limbajul pe vocabularul V, $L(V)$ sau $<V, L>$ este orice colecție de fraze pe vocabularul V. Totalitatea frazelor constituie limbajul universal [$U(V)$].

Se demonstrează că *limbajul universal pe un vocabular V oarecare este numărabil* și că *orice limbaj este cel mult numărabil.*

După ce s-au definit proprietățile unui limbaj oarecare, se trece la opoziția fundamentală dintre cele două tipuri distincte ale acestui limbaj: limbajul științific și limbajul liric, care constă în modul specific de a semnifica. Limbajul științific se caracterizează prin sinonimie infinită, iar limbajul liric prin omonimie infinită.

Pentru aceasta, se definește structura semantică a unui limbaj. Semnificațiile constituie o mulțime $\mathcal{S}$ de elemente. Orice relație binară ρ definită în L și cu valori în $\mathcal{S}$ constituie *o structură semantică*. Deci, sistemul de obiecte $<V, L, \mathcal{S}, \rho>$ constituie un limbaj cu structură semantică.

Două fraze x și y sînt sinonime dacă $\rho(x) \cap \rho(y) \neq 0$. *Ordinul de sinonimie* al perechii de fraze $<x, y>$ este dat de numărul cardinal al mulțimii $\rho(x) \cap \rho(y)$. Frazele x și y sînt parțial sinonime dacă $\rho(x) \neq \rho(y)$. Cînd se ia în considerație relația inversă ρ^{-1} se obțin noțiuni relative la omonimie.

Opoziția semantică dintre frazele x și y este exprimată prin cuplul ordonat $<\rho(x), \rho(y)>$. Sinonomia parțială corespunde opoziției semantice nedisjunctive dintre x și y, iar sinonimia totală corespunde opoziției zero dintre x și y. Pentru ca frazele x și y să nu fie sinonime este necesar și suficient ca opoziția semantică să fie o opoziție disjunctivă ($\rho(x) \cap \rho(y) = 0$).

Indicele de sinonimie, $i(x)$, al unei fraze $x \in L$, este numărul cardinal al mulțimii $\bigcup_{s \in \rho(x)} \rho^{-1}(s)$. *Indicele de omonimie* al frazei x este numărabul cardinal $o(x)$ al mulțimii.

Pentru definirea unor aspecte ale limbajului liric se introduce noțiunea de *structură de valorificare* (λ) care ia în considerație mulțimea indivizilor umani și mulțimea diferitelor momente în care este sesizată semnificația; de asemenea, se introduce noțiunea de *indice de receptivitate* care măsoară depărtarea dintre două semnificații S_1 și S_2 din $\rho(x)$, sesizate de persoane diferite.

Limbajul liric se definește prin următoarea caracteristică: *mulțimea semnificațiilor exprimate este de puterea continuului*.

Pentru crearea modelului matematic al operei de artă dramatice, S. Marcus a pornit de la sugestiile unor autori care s-au apropiat de o înțelegere formală a spectacolului teatral (G. Polti, E. Souriau, P. Ginestier) și de la analiza a trei piese de teatru: *O scrisoare pierdută* de Ion Luca Caragiale, *Ultima oră* de Mihail Sebastian și *Suflete tari* de Camil Petrescu (pentru aceasta au fost folosite și rezultatele cercetărilor lui Mihai Dinu [73, 74]).

Cel mai mult a fost luată în considerație concepția dramatică a lui Steen Jansen [75, 76, 77] care aplică la teatru distincțiile hjelmsleviene substanță/formă, expresie/conținut.

Nu ne oprim la ultima formă matematică a modelului integral al operei dramatice și la comentariul matematic al acestui model [78], ci la cîteva aspecte ale analizei celor trei opere dramatice, pentru ca să putem urmări aplicarea practică a modelului.

Pentru crearea modelului, din mulţimea aspectelor pe care le cuprinde un spectacol de teatru, au fost reţinute doar cîteva, pur formale, care pot fi matematizate.

Astfel, *structura scenică a piesei* este ansamblul de informaţii obţinute numai prin observarea intrărilor şi ieşirilor personajelor în scenă şi din scenă.

Densitatea de populare a spectacolului este definită cu ajutorul unui cod binar, construit astfel: la întîlnirea liniilor, care notează numărul de ordine al personajelor după intrarea lor în scenă, cu coloanele, care notează numărul de ordine al scenelor în succesiunea lor, se pune cifra 1 sau 0 după cum personajul este prezent sau este absent în scena respectivă. *Densitatea de populare* a spectacolului este egală cu raportul dintre numărul celulelor ocupate de cifra 1 (cînd personajul este prezent) şi numărul total al celulelor matricii formate.

Relaţiile dintre personaje sînt echivalente cu relaţiile dintre mulţimile asociate fiecărui personaj. Acestea sînt mulţimile numerelor de ordine ale scenelor în care personajul este prezent. Astfel, două personaje x şi y sînt *scenic concomitente* dacă mulţimile asociate Ax şi Ay sînt în opoziţie zero ($Ax = Ay$). Un personaj x este *scenic dominat* de personajul y, dacă opoziţia dintre Ax şi Ay este privativă în favoarea lui $Ay(Ax \subset Ay)$. Personajele x şi y sînt *scenic independente* dacă nu sînt nici scenic concomitente, nici în relaţie de dominare scenică.

Gradul de confruntare scenică dintre personaje este dat de *distanţa scenică dintre personaje* şi de *diametrul scenic* al piesei. Lanţul dintre două personaje x şi y este un şir de personaje $z_1, z_2, \ldots, z_n$ cu următoarele proprietăţi: $z_1 = x$, $z_n = y$, iar z_i şi z_{i+1} nu sînt scenic alternative pentru nici o valoare a lui i, pentru care $1 \leqslant i \leqslant n-1$. Numărul $n-1$ este *lungimea lanţului*. *Distanţa scenică* dintre x şi y este cel mai mic număr n-1. Cînd nu există un lanţ de lungime finită între x şi y, distanţa scenică dintre x şi y este infinită. Cea mai mare dintre distanţele scenice dintre persoanaje este *diametrul scenic al piesei*.

Parametrii de mai sus exprimă gradul de confruntare a personajelor două cîte două. Poziţia unui personaj în raport

cu toate celelalte personaje se poate obține prin suma distanțelor scenice dintre x și celelalte personaje

$$d(x) = \sum_{y \neq x} d(x, y),$$

unde $d(x)$ = distanța scenică, $d(x, y)$ este distanța scenică dintre personajele x și y, iar condiția este ca $y \neq x$, deci sumarea se face pentru personaje y distincte de x. Se poate, de asemenea, considera distanța maximă

$$\delta(x) = \max_{y \neq x} d(x, y).$$

Un alt parametru, $\gamma(x, y)$, notează numărul scenelor în care personajele x și y sînt amîndouă prezente. Analog,

$$\gamma(x) = \sum_{y \neq x} \gamma(x, y).$$

Cînd se iau în considerație și scenele în care $x = y$ (confruntarea personajului cu el însuși), se introduce un nou parametru,

$$\lambda(x) = \sum_{y} \gamma(x, y).$$

La rîndul lor, scenele unei piese pot fi ierarhizate în funcție de *gradul lor de populare*. $\alpha(n)$ reprezintă numărul de personaje prezente în scena de rang n. În mod analog, parametrul α' asociază fiecărui personaj numărul scenelor în care este prezent.

Parametrii de mai sus au fost calculați pentru cele trei piese de teatru. Reținem unele concluzii ale analizelor, fără a reproduce toate rezultatele calculelor [79].

Densitatea de populare a spectacolului este de 1/4 pentru *O scrisoare pierdută*, 1/5 pentru *Suflete tari* și 7/39 pentru *Ultima oră*. Deci, densitatea de populare maximă o are *O scrisoare pierdută*, ceea ce înseamnă o bună folosire a personajelor în scenă și implicit o confruntare dramatică maximă.

Diametrul scenic este 1 pentru *O scrisoare pierdută*, 4 pentru *Ultima oră* și infinit pentru *Suflete tari*. Diametrul

scenic exprimă coeziunea dramatică a piesei, valorile mari ale acestuia reprezintă o confruntare dramatică puternică între personaje. Întotdeauna a constituit o problemă regizorală prima scenă a actualui al III-lea din *Suflete tari*, în care apar personaje absente în toate celelalte scene ale piesei, ceea ce face ca diametrul scenic să fie infinit. De obicei, această scenă a fost pur și simplu eliminată din spectacol.

Luarea în considerare a parametrului γ, care exprimă distanța scenică dintre personaje, duce la următoarea ierarhie a personajelor în cele trei opere dramatice. În *O scrisoare pierdută* se detașează un grup de patru personaje principale: Trahanache, Zoe, Tipătescu și Cațavencu. Urmează un alt grup: Pristanda, Farfuridi, Brînzovenescu și Cetățeanul turmentat și, în sfîrșit, Ionescu, Popescu, grupul de alegători, Dandanache. În *Suflete tari*, un singur personaj, Andrei Pietraru, se distanțează considerabil de Culai Darie, Servitorul, Șerban Saru, Maria Saru și Elena, după care urmează: Prințul Basil Șerban, Doctorul, Deciu, Servitorul, Cneazul, Maiorul, Omul de lume. În *Ultima oră* există un grup relativ mare de personaje principale: Borcea, Magda, Bucșan, Pompilian, Andronic și Ștefănescu, urmate de Voicu, d-na Werner, Niță, Agopian și, la o oarecare distanță, Băiatul cu cafele, Gaby Brănescu (personaje episodice).

Și parametrul γ reflectă gradul de confruntare dramatică dintre personaje. În piesa *O scrisoare pierdută* conflictul se dezlănțuie între patru personaje, dar, în acest conflict sînt antrenate într-un grad destul de înalt și celelalte personaje ale piesei. Dimpotrivă, în *Suflete tari*, un singur personaj, care se detașează mult față de celelalte, susține aproape integral conflictul piesei. În *Ultima oră* numărul mare de personaje principale antrenate în conflict dau acestuia un caracter mai diluat.

Concluziile care se desprind sînt foarte interesante și privesc caracterul dramatic al pieselor analizate: confruntarea dramatică dintre personaje, coeziunea dramatică, energia conflictuală, echilibrul dramatic.

Şi de această dată se confirmă perfecţiunea construcţiei dramatice a capodoperei lui Caragiale. Folosirea maximă a personajelor în scenă, antrenarea tuturor personajelor în conflict, confruntarea dramatică dintre personaje, care conferă piesei unitate dramatică, toate aceste calităţi intuite de orice spectator sînt bine puse în evidenţă cu ajutorul metodelor matematice.

FOLOSIREA MAŞINILOR ELECTRONICE

Concepţia statistico-informaţională a textului literar a permis simularea operei literare pe calculator. Natura aleatoare şi probabilist-combinatorie a procesului, imprevizibilitatea recurenţelor, gradul minim de ordine şi entropia maximă, carcteristici ale unui tip de artă în expansiune, îşi găsesc în acest mod realizarea ideală.

Jaques Legrand [80] relatează, nu fără ironie, modul în care Max Bense a creat un „model“ al *Procesului* lui Kafka. Alegînd din opera acestuia 16 substantive, 16 adjective, cîteva verbe, pronume şi instrumente gramaticale, M. Bense le-a înscris pe fişe perforate şi le-a introdus în calculatorul electronic care a „creat“ un Kafka potenţial.

În funcţie de ceea ce i se cere, calculatorul electronic poate să realizeze opere mai aproapiate de natură sau mai apropiate de spirit, mai originale sau mai puţin originale.

Iată cîteva tipuri de creaţii artistice, descrise de A. Moles [81], care pot fi realizate cu ajutorul maşinilor electronice (am reţinut pe cele aplicabile la literatură).

1° Un tip de creaţie artistică realizată cu ajutorul maşinilor electronice este proliferarea combinatorie a unei idei iniţiale oferite de artist. Această idee este amplificată prin combinaţii care depăşesc capacitatea spiritului uman. Metoda a fost deja folosită (Goetz, Xenakis).

Procesul urmează etapele din fig. 2.

2° O altă posibilitate este de a oferi ca punct iniţial un algoritm care exprimă succesiunea operaţiilor combinatorii pentru anumite elemente (sonore, vizuale, semantice

etc.). Spaţiul posibilităţilor combinatorii, numit *cîmp de posibilităţi*, poate fi foarte vast, cu rezultatul unor varietăţi formale infinite. O astfel de artă a fost numită *artă*

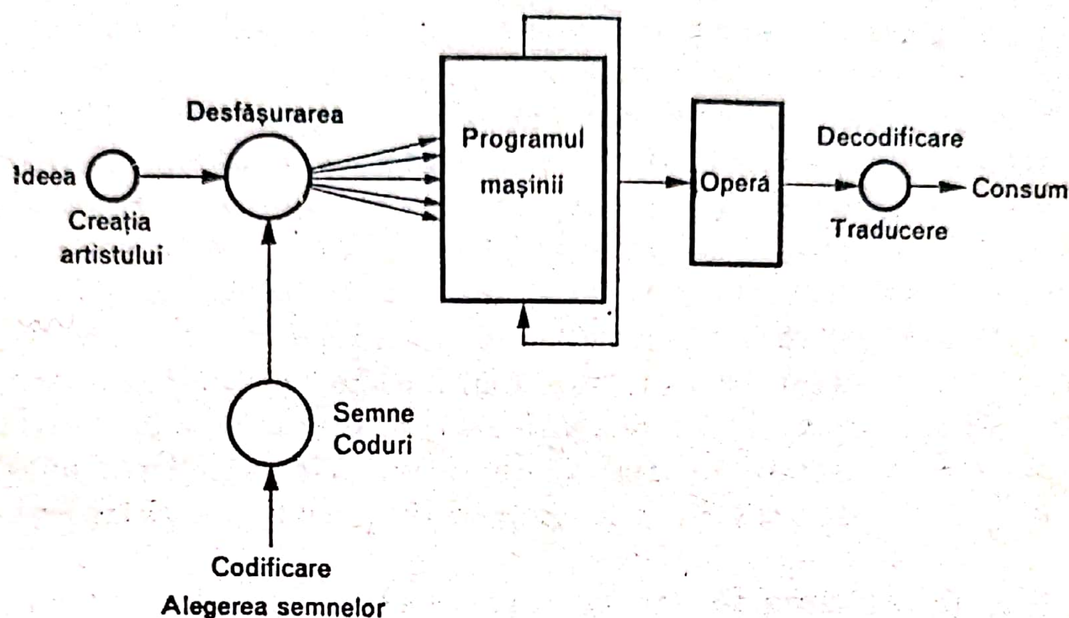


Figura 2

permutaţională. Algoritmul indică jocul recurenţelor pînă la epuizarea totală a cîmpului de posibilităţi (fig. 3).

Numărul de opere potenţiale pe care o maşină le poate crea astfel este imens. Acestea sînt selectate în funcţie de o tablă de valori stabilită de către estetician.

Metoda a fost deja ilustrată (Barbaud, în muzică, Lescure, în literatură etc.).

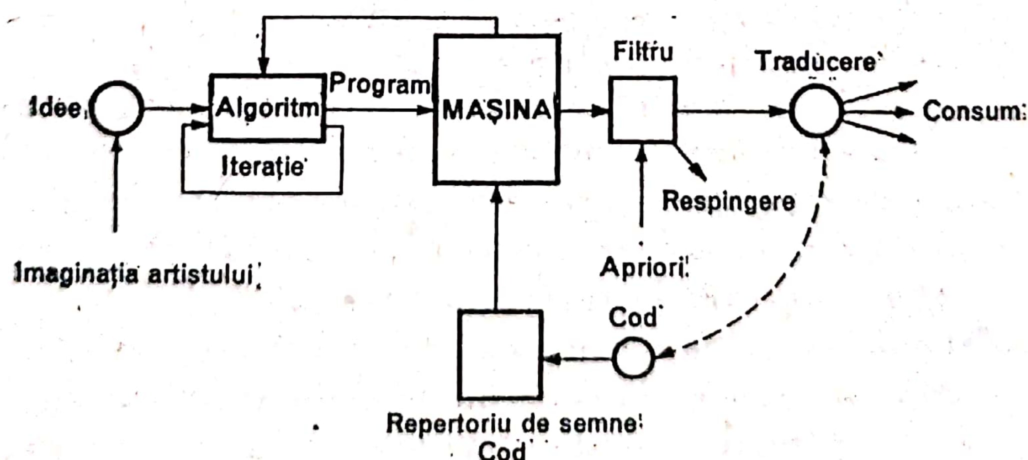


Figura 3

3° O altă modalitate folosește experiența artistică trecută din care se selectează procedeele cele mai reușite, după care urmează procesul combinatoriu al elementelor selectate. Schema se compune din două părți. În partea numită *analiză* există o mașină care captează fenomenele senzoriale din lumea exterioară. Aceasta prelucrează operele de artă de un înalt grad artistic, de unde extrage caracteristicile frumosului. În partea numită *sinteză*, programul constituie sursa aleatoare imaginativă, conformă regulilor pe care le-a generat partea analitică, și care are ca rezultat o nouă operă de artă. Aceasta este comparată automat cu operele înregistrate în repertoriul inițial; în urma operației de comparare se constată originalitatea sau neoriginalitatea noii creații. În caz afirmativ, opera este decodificată și retranscrisă în limbaj obișnuit (fig. 4). Prin acest procedeu a fost creată suita muzicală „Illiac" de către Hiller.

Din prezentarea făcută se observă că în simularea operei literare pe calculator, mașina face două tipuri de operații fundamentale. Una este o operație analogică, de similitudine față de anumite aspecte ale realității sau față de creațiile artistice ale trecutului. Prin această operație, mașina poate să surprindă aspecte care scapă în mod obișnuit observatorului uman, tocmai datorită faptului că este capabilă să prelucreze o cantitate imensă de date. A doua operație fundamentală este aceea a combinărilor. Aici, mașina își afirmă extraordinara ei capacitate. Într-adevăr, numărul fabulos de combinații la care poate să ajungă întrece cu mult pobsibilitățile creierului uman și constituie sursa unor forme de mare originalitate.

A. Moles [82] insistă asupra importanței pe care o capătă esteticianul. Acesta devine adevăratul creator, cel care construiește programul sau algoritmul printr-o cunoaștere profundă a regulilor care guvernează frumosul și prin ideile originale pe care le transmite mașinii.

În afară de operația analogică, de creare a operei literare, calculatoarele electronice sînt folosite și pentru efectuarea unor operații auxiliare, necesare studiului matematic al textului literar. Analiza lexicului unei opere,

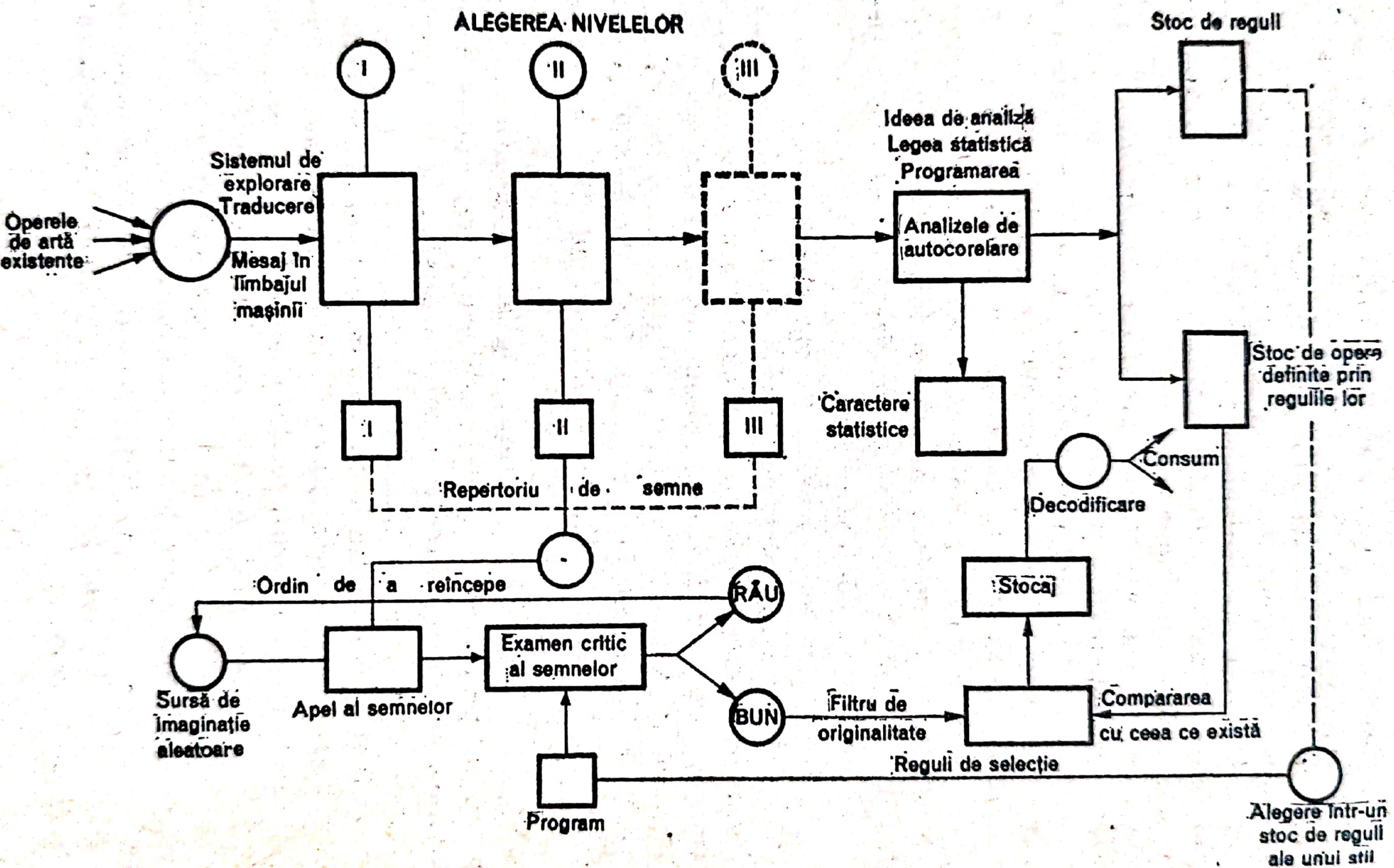

ALEGEREA NIVELELOR
I
II
III
Operele de artă existente
Sistemul de explorare Traducere
Mesaj în limbajul mașinii
Ideea de analiză
Legea statistică
Programarea
Analizele de autocorelare
Caractere statistice
Stoc de reguli
Stoc de opere definite prin regulile lor
Consum
Decodificare
Stocaj
Repertoriu de semne
Ordin de a reîncepe
RĂU
BUN
Sursă de imaginație aleatoare
Apel al semnelor
Examen critic al semnelor
Filtru de originalitate
Compararea cu ceea ce există
Reguli de selecție
Program
Alegere într-un stoc de reguli ale unui stil

Figura 4

a unui scriitor sau a unui curent literar, determinarea unor trăsături stilistice la texte de întinderi foarte mari, aplicarea metodelor statistice care iau în considerare întregul ansamblu al elementelor unei structuri sînt astăzi de neconceput fără ajutorul calculatoarelor electronice. De asemenea, ele înlocuiesc o erudiție vastă, care nu poate fi acumulată de către un singur om.

Calculatoarele electronice sînt folosite în mai multe tipuri de operații auxiliare .

Unul dintre acestea este realizarea unor liste de cuvinte care pot exprima fie a) frecvența de apariție a fiecărui cuvînt în opera literară cercetată, cu indicarea locului în care apare, ceea ce permite o imagine completă asupra ideilor, simbolurilor sau imaginilor folosite de către scriitor, fie b) *concordanțele* adică frecvența de apariție a fiecărui cuvînt în contextul său.

Pentru prima dată o astfel de operație a fost efectuată în S.U.A. de către Stephen Parrish *(A Concordance to the Poems of Matthew Arnold)* în 1959 și a fost urmată în anii următori de stabilirea concordanțelor la diferiți scriitori: William Blake [83], Byron [84], Philip Sidney [85], W.B. Yeats [86], Lessing [87], Corneille [88], Racine [89], Molière [90], Rabelais [91], La Rochefoucauld [92], Nathalie Sarraute [93], Beckett [94] etc.

Și în alte țări (Italia, Franța, Anglia, Olanda, Germania) a început perforarea pe cartele a celor mai importante texte literare și folosirea acestor rezultate în studiile filologice, lingvistice și stilistice.

O atenție deosebită a fost acordată textelor clasice latine și grecești. *Organizația internațională pentru studiul limbilor vechi cu computerul*, condusă de L. Delatte, cu sediul la Liège și care editează și o revistă („Revue“) desfășoară o activitate sistematică de prelucrare pe calculator a textelor vechi. Un număr mare de texte din autori latini și greci a fost deja indexat pe cartele perforate totalizînd aproximativ un milion de cuvinte. Acest material este prelucrat în paginile revistei.

Multe dintre aspectele stilistice ale textului literar sînt studiate cu ajutorul calculatoarelor electronice. De exemplu, prin utilizarea unor metode statistice și prin analiza de amănunt a 100 000 de cuvinte, cu ajutorul calculatorului electronic, Mosteller și Wallace [95] au descoperit paternitatea unor *Federalist Papers*. De asemenea, James T. McDonough [96] a demonstrat, cu ajutorul computerului, că *Iliada* aparține unui singur poet. A fost analizat ritmul celor 112 000 de cuvinte care se grupează în 157 de varietăți metrice cu ajutorul unei mașini IBM 650, rezultatul obținîndu-se în cîteva ore.

Ulterior, calculatorul a început să fie folosit pentru studierea unor aspecte stilistice de mare complexitate, cum este, de exemplu, stilul prozei de ficțiune (Karl Kroeber [97]). Se încearcă identificarea și descrierea unor sisteme macrosintactice: structuri imaginative, de caracterizare, structuri care exprimă punctul de vedere etc. și programarea acestora pentru calculator.

Alte operații auxiliare în care calculatorul este indispensabil sînt cele de bibliografie și de colaționare.

În continuare, vom da două exemple concrete de folosire a calculatorului electronic în studiul textului literar.

Primul este un model liniar al operei literare dat de către Janos S. Petöfi [98].

Conform acestui model, pentru analiza textului este nevoie de o *gramatică* exactă, un ***algoritm*** și un *program*. *Gramatica* conține a) un *dicționar* (tezaur), inventar al tuturor unităților, de la cele minimale pînă la propoziții, care cuprinde un *sector al definițiilor* și un *sector al clasificărilor*, precum și b) un *sistem de reguli* fonologice, morfologice, sintactice, semantice și contextuale. Algoritmul indică succesiunea acestor operații, iar programul transformă algoritmul în limbajul mașinii. Modelul este aplicat la o poezie (în limba maghiară) de 30 de versuri. Fiecare vers este numerotat. Urmează o listă alfabetică a cuvintelor, în dreptul fiecărui cuvînt sînt trecute numerele versurilor în care apare. O altă listă cuprinde cuvintele aranjate potrivit categoriilor sintactice. Sînt construite, apoi, listele

structurilor sintactice de suprafață și de adîncime. Acestea arată astfel pentru primele cinci versuri:

	Structuri de adîncime	*Structuri de suprafață*
1	NP+VP/V+NP/A+N//	VP/V NP/A N// NP
2	NP+VP/V+NP/Num+N//	VN/V NP/Num N//NP
3	NP+VP+Adv_{loc}/N+postp/	$AdvP_{loc}$/N postp/VP NP
4	NP/A+N/VP $AdvP_{mod}$	VP Adv Pmod NP/AN/
5	NP+VP/V+NP/+$AdvP_{loc}$	Adv P_{loc} VP/V NP/VP NP

(Simbolurile semnifică diferitele clase de cuvinte). La rîndul ei, această listă furnizează tipurile structurilor de adîncime și de suprafață. Rezultatele permit o analiză stilistică amănunțită și exhaustivă a poemului la nivelul unităților sale.

Acest model dat cu ajutorul unui text de mică întindere este operativ pentru texte de lungimi mari, în care caz operațiile descrise nu pot fi făcute decît cu ajutorul calculatorului.

Al doilea exemplu este analiza hexametrului latin făcută de către W. Ott [99] de la Universitatea din Tübingen.

Pentru ilustrare, autorul folosește poemul scurt *Estet non* conținut în *Apendix Vergiliana* (ed. W. V. Clausen, Oxford, 1966). Programul, din care reproducem o mică parte (fig. 5), conduce la unele rezultate statistice. Textul are 171 de cuvinte: dintre acestea 51 sînt monosilabice, în 27 există coincidență între cuvîntul accentuat și ictus, iar în 18 există coincidență între sfîrșitul cuvîntului și sfîrșitul piciorului. Un șir conține aproximativ 15,48 silabe și 37,96 litere. Un cuvînt conține 2,26 silabe și 5,54 litere. Sfîrșitul cuvîntului și sfîrșitul piciorului coincid în medie de 3,08 ori pe linie. Alte cifre exprimă corespondențele dintre cuvintele accentuate și ictusuri, numărul de hiaturi și de eliziuni.

Rezultatele sînt sintetizate în cîteva grafice, unde aceste valori sînt comparate cu o valoare medie. Astfel, se constată regularitatea metrului, respectarea normei, deci perfecțiunea prozodică.

```
                              PRUEF.ERGEBNISSE
                              ----------------
ES BEDEUTEN

******   METRISCHE BESUNDERHEIT ODER FEHLER IM TEXT BZW IN DER ANGABE DES RHYTHMUS
......   SOWEIT MASCHINELL ERKENNBAR, RICHTIG
(BLANKS) DER ANGEGEBENE STIMMT MIT DEM MASCHINELL GEFUNDENEN RHYTHMUS UEBEREIN

VON DEN 7 LETZTEN SPALTEN BEDEUTEN
      DIE 7. SPALTE ZUSAMMENTREFFEN VON WORTAKZENT UND VERSAKZENT
      DIE 6. SPALTE ZUSAMMENTREFFEN VON WORTENDE UND FUSSENDE
      DIE 5. SPALTE DIE ZAHL DER ELIDIERTEN MONOSYLLABA
      DIE 4. SPALTE DIE ZAHL DER ELISIONEN IM VERS
      DIE 3. SPALTE DIE ZAHL DER BUCHSTABEN DES VERSES
      DIE 2. SPALTE DIE ZAHL DER SILBEN DES VERSES
      DIE 1. SPALTE DIE ZAHL DER WOERTER DES VERSES

                                                      WORTGR SKAND AKZ.  ELIS.  COLON HIAT

 1. EST ET NON CUNCTI:MONOSYLLABA NOTA FREQUENTANT.          54412100111 0 11052300000 0 000001000012   7 15 40 0 0 3 3
 2. HIS DEMPTIS NIHIL EST,:HOMINUM QUOD SERMO VOLUTET.  ******  45452101101 0 10102300000 0 000001000002   8 15 41 0 0 3 4
 3. OMNIA IN HIS ET AB HIS:SUNT OMNIA, SIVE NEGOTI           37512111011 0 31132310000 0 000000000002  10 17 36 1 0 5 5
 4. SIVE OTI QUICQUAM EST,:SEU TURBIDA SIVE QUIETA.          45512100011 0 20132310400 0 000001000002   8 16 35 2 0 4 5
 5. ALTERUTRO PARITER:NON NUMQUAM, SAEPE SEORSIS             04512111001 0 00022300000 0 000000000002   6 15 33 0 0 3 3
 6. OBSISTUNT STUDIIS,:UT MORES INGENIUMQUE,          ......  0451 101001 0 00026500000 0 000000000002   5 14 34 0 0 3 2
 7. ET FACILIS VEL DIFFICILIS:CONTENTIO NATA EST.            45 41510100 0 10003200000 1 000001000001   7 15 38 1 0 3 3
 8. SI CONSENTITUR,:MORA NULLA INTERVENIT 'EST, EST''..      40541500101 0 10024100010 0 000000000002   7 15 38 1 0 3 4
 9. SIN CONTROVERSUM,:DISSENSIO SUBICIET 'NON''.             4041 500001 0 10035000000 0 00000100000 2   5 13 35 0 0 2 2
10. HINC FORA DISSULTANT:CLAMORIBUS, HINC FURIOSI     ******  50414110011 0 10041400000 0 000000000002   6 15 39 0 0 3 4
11. JURGIA SUNT CIRCI,:CUNEATI HINC LAETA THEATRI    ******  14452110101 0 31042306010 0 000000000002   7 18 38 1 0 3 5
12. SEDITIO, ET TALES:AGITAT QUOQUE CURIA LITES.      ******  14451110111 0 01003204000 0 000001000002   7 17 36 1 0 4 3
13. CONJUGIA ET NATI CUM PATRIBUS ISTA QUIETIS               14512110011 0 01032304000 0 000000000002   7 18 36 1 0 4 4
14. VERBA SERUNT STUDIIS:SALVA PIETATE LOQUENTES.            24442111011 0 20004300000 0 00000100000 2   6 16 39 0 0 1 1

                                      App.2
```

Figura 5

Din prezentarea făcută, rezultă că există, indiferent de metoda folosită, două tipuri fundamental diferite de studiere matematică a limbajului poetic: unul ia în considerare anumite aspecte particulare ale limbajului liric, iar celălalt oferă *modele* ale acestuia la nivel funcţional.

Studierea bogăţiei, concentraţiei, varietăţii sau rarităţii lexicului unui scriitor, studierea lungimii frazei sau a caracteristicilor prozodice, calcularea cantităţii de informaţie sau a entropiei unui text poetic înseamnă studierea unor aspecte disparate, care spun prea puţin dacă nu sînt subordonate şi integrate unui model matematic cuprinzător. În acest sens, T. Todorov [100] se întreabă ce importanţă prezintă faptul că numărul mediu de silabe pe cuvînt şi numărul mediu de cuvinte pe propoziţie este la Proust de 1,679 şi respectiv 0,516 iar la Camus de 1,552 şi 0,420?

Astfel de caracteristici globale presupun o situaţie echivalentă a elementelor, ceea ce înseamnă ignorarea calităţilor specifice fiecărui element, deci tocmai ale acelora care în economia textului poetic au importanţa cea mai mare.

Trebuie să recunoaştem însă că rezultatele exacte obţinute cu ajutorul metodelor matematice sprijină aprecierile oferite de intuiţie. Astfel, ele aduc un plus de precizie şi un surplus de erudiţie, absolut necesare astăzi în studiul limbajului poetic.

Disproporţionalitatea evidentă care există între aceste rezultate şi mulţimea definiţiilor, teoremelor şi calculelor se explică prin stadiul incipient în care se găsesc astfel de studii.

De asemenea, dezamăgeşte, poate, faptul că metodele matematice pornesc de la aspecte foarte bine cunoscute ale limbajului literar şi ajung la concluzii, de asemenea, foarte bine cunoscute. Aceasta deoarece metodele matematice nu şi-au dezvoltat încă dinamica internă care să conducă la soluţii matematice proprii în problemele limbajului poetic.

Matematica şi-a dovedit însă întreaga putere de investigaţie prin modelarea procesului de funcţionare a limbajului poetic.

Modelul statistic dat de Doležel pune în evidență factorii subiectivi ai codificării. Regulile de selecție care produc acest limbaj sînt reprezentate printr-o variabilă aleatoare, cu o anumită distribuție de probabilitate. Limbajul poetic are trei dimensiuni: dimensiunea dată de parametrul general al limbii (caracter obiectiv total), dimensiunea dată de parametrul stilului obiectiv (caracter obiectiv parțial) și dimensiunea dată de parametrul stilului subiectiv (caracter subiectiv total). Modelul exprimă trecerea de la obiectiv la subiectiv ca proces funcțional fundamental pentru limbajul poetic.

Modelul de funcționare a limbajului poetic în termenii teoriei informației pune în evidență structura specifică a limbajului poetic. Aceasta rezultă dintr-o codificare a mesajului, care permite fie o ordonare maximă a elementelor, fie păstrarea unui înalt grad de nedeterminare. Accentul cade asupra procesului de receptare, de decodificare a mesajului, care produce efectiv semnificația poetică și, respectiv, emoția artistică. Modelul informațional al limbajului artistic are aplicabilitate, mai ales, la arta contemporană, caracterizată printr-o organizare minimă și printr-un grad de nedeterminare maxim, ceea ce permite receptorului o organizare proprie a elementelor și obținerea unei cantități maxime de informație, deși gradul de entropie a mesajului rămîne la valori foarte ridicate. Reflexul în planul semnificațiilor este capacitatea limbajului poetic de a genera sensuri infinite, capacitate sintetizată de U. Eco în conceptul de *deschidere*. Caracterul *deschis* asigură operei literare consumul ei artistic în timp, deoarece oricare ar fi structura psihologică și intelectuală a receptorului, opera literară oferă acestuia un spațiu vast de semnificații posibile.

Este adevărat că în acest caz, emoția artistică produsă este mai mult de ordin intelectual decît afectiv, căci predomină plăcerea prin care se descoperă o soluție dificilă.

Modelul dat de Servien-Marcus definește modul de funcționare a limbajului poetic în opoziție cu limbajul științific. Punctul central este, de asemenea, acela al semnificației poetice. Limbajul științific este un limbaj pur denotativ, caracterizat printr-o sinonimie infinită. Același

sens poate fi exprimat în modalităţi diferite, absolut echivalente. Dimpotrivă, în limbajul liric o formă unică generează semnificaţii infinite. Propoziţia fundamentală postulează că *limbajul liric se caracterizează printr-o omonimie infinită, de puterea continuului*. Propoziţia exprimă, într-adevăr, forţa miraculoasă a formei lirice de a avea o semnificaţie faţă de care apropierea nu poate fi decît asimptotică. Semnificaţia are forma unui fascicul de semnificaţii, nenumărabile, tocmai pentru că niciodată apropierea deplină de o semnificaţie absolută nu este posibilă. Este ceea ce Roland Barthes [101] numea *sensul tremurător* al operei poetice, care nu poate fi captat decît în forme succesive, niciodată definitive sau ceea ce acelaşi autor numea *concizia pythică* a limbajului liric, care dă operei poetice un caracter profetic.

Se constată că aceste trei modele matematice iau în considerare factorul subiectiv, fie la nivelul producerii limbajului poetic, fie la nivelul receptării. Raportul care se stabileşte între o formă poetică şi un receptor uman, înzestrat cu anumite structuri perceptive, afective şi intelectuale, ar putea oferi criterii de valoare a operei poetice. Totuşi, dacă deschiderea sau gradul de omonimie sînt soluţii axiologice rămîne încă o problemă deschisă...

Note

[1] S t a r o b i n s k i, *Jean*, *Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Textes présentés par Jean Starobinski, în „Mercure de France", février 1964, p. 243.
[2] V a l é r y, *Paul*, *Introduction à la poétique*, Paris, 1938, p. 56
[3] V a l é r y, *Paul*, *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*, București, 1969
[4] G h y k a, *Matila C.*, *Le nombre d'or* (I-II), Paris, 1931
[5] G h y k a, *Matila C.*, *Essai sur le rythme*, Paris, 1958
[6] S e r v i e n, *Pius*, *Lyrisme et structures sonores. Nouvelles méthodes d'analyse des rythmes appliquées à Atala de Chateaubriand*, Paris, 1930
[7] S e r v i e n, *Pius*, *Principes d'esthétique. Problèmes d'art et langage des sciences*, Paris, 1935
[8] B i r k h o f f, *G.*, *Polygonal Forms*, în „Sixth yearbook of the National Council of Teachers in Mathematics", 1931
[9] B i r k h o f f, *G.*, *A Mathematical Approach to Aesthetics*, în „Scientia", 1931, p. 133
[10] B i r k h o f f, *G.*, *A Mathematical Theory of Aesthetics*, în „The Rice Institute Pamphlet", V, 1932, p. 189
[11] B i r k h o f f, *G.*, *On Drawings Composed of Uniform Straight Lines*, în „Journal de Mathématique", XIX, 1940, p. 3
[12] B i r k h o f f, *G.*, *Three Public Lectures on Scientific Subjects*, în „The Rice Institute Pamphlet", V, 1941, p. 28
[13] B i r k h o f f, *G.*, *Collected Mathematical Papers*, vol. III, New York, 1950, p. 384.
[14] G u n z e n h ä u s e r, *Rul*, *Zur literaturästhetischen Theorie G.B. Birkhoffs*, în *Mathematik und Dichtung*, München, 1965, p. 295
[15] M a ș e k, *Victor*, *Teoria informației și cercetarea estetică*, în „Revista de Filozofie", 9, 1967, p. 789.
[16] S e r v i e n, *Pius*, *Principes d'esthétique*, *Problèmes d'art et langage des sciences*.

[17] M a r c u s, *Solomon, Poetica matematică*, București, 1970
[18] M a r c u s, *Solomon, Poetica matematică, cap.* II
[19] D o u b r o v s k y, *Serge, Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris, 1967, p. 46
[20] Y u l e, *G. Udny, The Statistical Study of Literary Vocabulary*, Cambridge, 1944
[21] G u i r a u d, *Pierre, Les caractères statistiques du vocabulaire. Essai de méthodologie*, Paris, 1954
[22] Z i p f, *G.K. The Psycho-Biology of Language. An Introduction to Dynamic Psychology. Human Behavior and the Principle of Least Effort. An Introduction to Human Ecology*, Cambridge Massachusetts, 1949
[23] M a n d e l b r o t, *B., Structure formelle des textes et communications*, în „Word", 10, 1954, p. 1
[24] H e r d a n, *G., Quantitative Linguistics*, London, 1964, p. 69—70
[25] Y u l e, *G. Udny, The Statistical Study of Literary Vocabulary*
[26] B e n n e t t, *Paul E., The Statistical Measurement of a Stylistic Trait în „Julius Caesar" and „As You Like It"*, în L u b o m i r D o l e ž e l, *Richard W.* B a i l e y (editors), *Statistics and Style*, New York, 1969, p. 29
[27] H e r d a n, *G. Qantitative Linguistics*, p. 69—70
[28] M ü l l e r, *C. Essai de statistique lexicale*, Paris, 1964
[29] G u i r a u d, *Pierre, Les caractères statistiques du vocabulaire*
[30] G u i r a u d, *Pierre, Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Paris, 1960
[31] W i l l i a m s, *C.B., A Note on the Statistical Analysis of Sentence-Length as a Criterion of Literary Style*, în *Lubomir* D o l e ž e l, *Richard W.* B a i l e y (editors), *Statistics and Style*, New Yofk, 1969, p. 69
[32] B u c h, *Kai Rander, A Note on Sentence-Length as Random Variable*, în *Lubomir* D o l o ž e l, *Richard W.* B a i l e y (editors), *Statistics and Style*, New York, 1969, p. 76
[33] E l l e g å r d, *A, A Statistical Method for Determining Autorship*, Göteborg, 1962
[34] H e r d a n, *G., The advanced Theory of Language as Choise and Chance*, New York, 1966
[35] K o l m o g o r o v, *A.N., Strukturno-tipologhiceskie issledovanija*, Moskva, 1962, p. 288
[36] G u i r a u d, *Pierre, Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, 1953

[37] K o l m o g o r o v, *A.N., K izučeniju ritmiki Majakovskogo*, în „Voprosy jazykoznanija", 4, 1963, p. 64

[38] K o l m o g o r o v, *A.N.*, P r o h o r o v, *A.V., O dolnike sovremennoi ruskoi poezii*, în „Voprosy jazykoznanija", 6, 1963, p. 84

[39] K o l m o g o r o v, *A.N., Zamečanija po povodu analiza ritma „Stihov o sovetskom pasporte" Majakovskogo*, în „Voprosy jazykoznanija", 3, 1965, p. 70

[40] K o n d r a t o v, *A., Statistica tipov russkoi rifmy*, în „Voprosy jazykoznanija", 6, 1963, p. 96

[41] K o n d r a t o v, *A., Information Theory and Poetics. The Entropy of Russian Speech Rhythm*, în *Lubomir* D o l e ž e l, *Richard W.* B a i l e y (editors), *Statistics and Style*, New York, 1969, p. 113

[42] L e v ý, *Jiři, Mathematical Aspects of the Theory of Verse*, în L u b o m i r D o l e ž el, R i c h a r d W. B a i l y (editors), *Statistics and Style*, New York, 1969, p. 95

[43] D o l e ž e l, *Lubomir, Un modèle statistique de codage linguistique* în „Études de linguistique appliquée", 3, 1966, p. 51

[44] D o l e ž e l, *Lubomir, A Framework for the Statistical Analysis of Style*, în *Lubomir* D o l e ž e l, *Richard W.* B a i l e y (editors), *Statistics and Style*, New York, 1969, p. 10

[45] Ş i a d b e i, *I., Din estetica limbii române: proporţia fonemelor*, Bucureşti, 1934

[46] C a r a c o s t e a, *D., Expresivitatea limbii române*, Bucureşti, 1942

[47] Ş u t e u, *Valeriu, Observaţii asupra frecvenţei cuvintelor în operele unor scriitori români*, în „Studii şi cercetări lingvistice", 3, 1959, p. 419

[48] T e i u ş, *Sabina*, Ş e r b a n, *Valentina, Probleme de lexic sub raport statistic în nuvelele lui Liviu Rebreanu şi ale lui Camil Petrescu*, în „Cercetări lingvistice", 2, 1966, p. 325

[49] B a l d o v e n e s c u, *Aurelia*, P u ş c a l ă u, *Emilia*, S t a n, *Dumitru, Asupra structurii statistice şi informaţionale a stilului eminescian*, în „Studii şi cercetări lingvistice", 1, 1969,p. 75

[50] S e c h e, *Luiza, Lexicul artistic eminescian în perspective statistice*, în „Studii de limbă literară şi filologie", Bucureşti, 1969, p. 65

[51] B o l o c a n, *G., Unele caracteristici ale stilului publicistic al limbii române literare*, în „Studii şi cercetări lingvistice", 1, 1961, p. 37

[52] C ă r ă u ş u, *Alexandru*, *Asupra studiului statistic al stilului*, în „Gazeta Matematică, seria A", 12, 1965, p. 469
[53] G o l o p e n ţ i a, *S.*, T o m a, *P.*, *Statistica şi stilurile limbii*, în „Limba română", 4, 1960, p. 58
[54] S a r a m a n d u, *N.*, *Considérations sur la structure statistique du vocabulaire de la poésie descriptive*, în „Cahiers de Linguistique théorique et appliquée", 4, 1967, p. 219
[55] N e i e s c u, *Ileana*, S t a n, *Aurelia*, S t a n, *Ion*, *Contribuţii statistice la studiul paternităţii Cîntării României*, în „Cercetări de lingvistică", 2, 1963, p. 329
[56] N e i e s c u, *Ileana*, S t a n, *Aurelia*, S t a n, *Ion*, *Noi contribuţii statistice la studiul paternităţii Cîntării României*, în *loc. cit.*, p. 311
[57] W i e n e r, *Norbert*, *Cybernetics, of Control and Communication in the Animal and the Machine*, New York, Paris, 1952
[58] S h a n n o n, *C.E.*, *Prediction and Entropy in Printed English*, în „Bell System, Technical Journal", 30, 1951, p. 50
[59] A p o s t e l, J., M a n d e l b r o t, B., M o r f, *A.*, *Logique, langage et théorie de l'information*, Paris, 1957, p. 89—94
[60] M o l e s, *Abraham*, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1958, p. 133—139
[61] B e n s e, *Max*, *Aesthetica I—IV*, Stuttgart, Baden-Baden und Krefeld, 1954, 1956, 1958, 1960
[62] E c o, *Umberto*, *Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticile contemporane*, Bucureşti, 1969
[63] M a r c u s, *Solomon*, *Poetica matematică*, p. 207—208
[64] O n i c e s c u, *O.*, *Energie informationnelle*, în „Comptes Rendus Acad. Sci. Paris", 22, 1966, p. 841
[65] M a r c u s, *Solomon*, *Entropie et énergie poétique*, în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée", 4, 1967, p. 171
[66] M a r c u s, *Solomon*, *Poetica matematică*, p. 203—205
[67] B a l d o v e n e s c u, *Aurelia*, P u ş c a l ă u, *Emilia*, S t a n, *Dumitru*, *Asupra structurii statistice şi informaţionale a stilului*, în *loc. cit.*
[68] S c h w a r t z, *Liana*, *Studiul matematic al variantelor poeziei „Mai am un singur dor" de Mihai Eminescu*, în „Studii şi cercetări matematice", 2, 1970, p. 311
[69] V a i n a, *Lucia*, *Étude mathématique du poème „A une passante" de Charles Baudelaire et de ses diverses traductions roumaines*, în „Revue roumaine de linguistique", 1, 1970, p. 37

70 V i n c e n z, *Andrei*, *Rythme intérieur et information poétique*, în „Revue roumaine de linguistique", 2, 1969, p. 163

71 K r i s t e v a, *Julia*, *Pour une sémiologie des paragrammes*, în „Tel Quel", 29, 1967, p. 53

72 M a r c u s, *Solomon*, *Poetică matematică*

73 D i n u, *Mihai*, *Structures linguistiques probabilistes dans l'étude du théâtre*, în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée", 5, 1968, p. 29

74 D i n u, *Mihai*, *Contributions à l'étude mathématique du théâtre*, în „Revue roumaine de mathématiques pures et appliquées", 15, 1970, p. 5

75 J a n s e n, *Steen*, *Sur les rôles des personnages dans Andromaque*, în „Orbis Litterarum", 1—4, 1967, p. 77

76 J a n s e n, *Steen*, *Analyse d'Andromaque*, în „Revue Romane", 3, 1968, p. 16

77 J a n s e n, *Steen*, *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, în „Langages", Décembre 1968, p. 71

78 M a r c u s, *Solomon*, *Poetica matematică*, p. 316—326

79 M a r c u s, *Solomon*, *Poetica matematică*, cap. VIII

80 L e g r a n d, *Jacques*, *Max Bense et le group de Stuttgart*, în „Critique", 218, 1965, p. 619

81 M o l e s, *A.*, *Cybernétique et l'œuvre d'art*, în „Revue d'esthétique, Nouvelle Série", 2, 1965, p. 163

82 M o l e s, *A.*, *Cybernetique et l'œuvre d'art*, în *loc. cit*

83 E r d m a n, *David V*, ed., *A Concordance to the Writings of William Blake*, Ithaca, New York, 1968

84 H a g e l m a n, *Charles W.*, R o b e r t, *Jr.*, B a r n e s, *J.*, *A Concordance to Byron's „Don Juan"*, Ithaca, New York, 1967

85 D o n o w, *Herbert S.*, *A Concordance to the Poetry of Sir Philip Sidney*, în „Computers and the Humanities", 4, 1969, p. 132

86 D o m v i u e, *Eric*, *A Concordance to the Plays of W.B. Yeats*, în „Computers and the Humanities", 2, 1969, p. 134

87 D v o r e t z k y, *Edward*, *A Concordance of Lessing's Dramas*, în „Computers and the Humanities", 5, 1968, p. 228

88 F r e e m a n, *Bryant C.*, *Concordance du théâtre de Pierre Corneille*, în „Computers and Humanities", 5, 1969, p. 307

89 F r e e m a n, *Bryant C.*, B a t s o n, *Alan*, *Concordance du théâtre et des poésies de Jean Racine*, Ithaca, New York, 1968

90 F r e e m a n, *Bryant C.*, *Concordance du théâtre et des poésies de Molière*, în „Computers and the Humanities", 5, 1969, p. 292

[91] D i x o n, *J.E., A Concordance to the Works of Rabelais*, în „Computers and the Humanities", 5, 1969, p. 287
[92] F r e e m a n, *Bryant C., La Rochefoucauld Concordance*, în „Computers and the Humanities", 5, 1968, p. 231
[93] H u s s o n, *Roland, Procédés stylistiques de Nathalie Sarraute* în „Computers and Humanities", 5, 1968, p. 236
[94] F o r t i e r, *Paul A., Concordance to Beckett, En attendant Godot*, în „Computers and the Humanities, 5, 1969, p. 307
[95] M o s t e l l e r, *F.* W a l l a c e, *D.L., Inference in an Authorship Problem*, în „Journal of the American Statistical Association", LVIII, 1963, p. 275
[96] M c D o n o u g h J r., *J.T., Homer, the Humanities and IBM*, în *Proceedings of the IBM Literary Data Processing Conference*, New York, 1964, p. 25
[97] K r o e b e r, *Karl, Computers and Research in Literary Analysis*, în *Edmund A.* B o w l e s (editor), *Computers in Humanistic Research*, New Jersey, 1967, p. 135
[98] P e t ö f i, *János S., On the Linear Pattering of Verbal Works of Art*, în „Computational Linguistic", VIII, 1969, p. 37
[99] O t t, *W., Metrical Analysis of Latin Hexameter by Computer*, în „Revue", 1, 1967, p. 39
[100] T o d o r o v, *T., Procédés mathématiques dans les études littéraires*, în „Ann. Économie, Sociétés, Civilisations", 3, 1965, p. 503
[101] B a r t h e s, *Roland, Critique et vérité*, Paris, 1966

Résumé

Dans cette étude sont présentées les méthodes et les notions mathématiques utilisées dans la recherche de la littérature.

A l'aide des notions de la statistique (valeur moyenne, déviation-standard, dispersion de la répartition, cœfficient de variation, cœfficient de variation de la moyenne etc.) on a étudié de différentes caractéristiques du langage poétique: la richesse, la variété et l'excentricité du vocabulaire, la longueur de la phrase, le mètre de la poésie et même quelques macrosystèmes lyriques (imaginatifs, de caractérisation) etc. Les méthodes statistiques ont été appliquées aussi dans le problème difficile de la paternité de l'œuvre littéraire.

La théorie de l'information a rendu possible l'étude de certains aspects particuliers du langage poétique par l'utilisation des notions de code, d'entropie, de quantité d'information, de redondance, d'énergie informationnelle, de flux informationnel etc., mais elle a donné aussi la possibilité de créer des modèles informationnels du fonctionnement du langage lyrique.

On se sert depuis peu dans l'étude du langage poétique, de méthodes et de notions algébriques, assemblistes topologiques. C'est chez Solomon Marcus, *La poétique mathématique (Poetica matematică)*, que l'on rencontre pour la première fois une utilisation effective de ces méthodes dans l'étude du langage poétique.

Les machines électroniques sont de même employés dans l'étude de la littérature pour deux aspects fondamentaux: la simulation de l'œuvre littéraire sur l'ordinateur et la réalisation de certaines opérations auxiliaires à la recherche qui supposent la transformation d'une quantité immense d'informations.

Les conclusions démontrent que les résultats exacts obtenus à l'aide des méthodes mathématiques soutiennent les appréciations offertes par l'intuition, assurent un plus de précision et un surplus d'érudition absolument nécessaires de nos jours, à l'étude du langage poétique.

Summary

This study presents the mathematical methods and notions applied to literary research.

With the help of notions of statistics (mean, standard deviation, dispersion of distribution, coefficient of variation, coefficient of variation of the mean etc.), different characteristics of the poetical language have been studied: the richness, variety and excentricity of vocabulary, the length of the phrase, the metrics of poetry and even some lyric macrosystems (of characterization imaginative ones) etc. The statistical methods have been employed also in the difficult problem of establishing the paternity of literary works.

Information theory has given the possibility to study some particular aspects of the poetical language by using the notions of code, entropy, quantity of information, redundancy, informational energy, informational flux etc. but at the same time, also the possibility of informational models concerning the functioning of the lyrical language.

Recently, the study of poetic language has benefited also by the use of algebraic notions, set-theoretic and topological ones. Such on approach is to be found for the first time at Solomon Marcus (*Poetica matematică* „Mathematical Poetics").

Electronic procedures are also utilized for the study of literature in two fundamental aspects: the simulation of the literary work on the computer and the effectuation of some auxiliary operations for the research that suppose the processing of an immense quantity of information.

The conclusions point out that the exact results obtained with the help of mathematical methods support the appreciations reached through intuition, offering a more precision and a plus of erudition which, are nowadays absolutely necessary in studying the poetical language.

Critica psihanalitică

IOANA CREȚULESCU

PSIHANALIZA ŞI LITERATURA: INTERFERENŢE TEORETICE

Fenomenul criticii psihanalitice, considerat astăzi ca avînd o configuraţie suficient de clară, rămîne pentru studiul literaturii un fenomen cu o geneză neobişnuită, asociind două domenii de cercetare perfect distincte, perfect separabile. Desigur asemenea fenomene, în care se întîlnesc elemente de esenţă diferită, se mai cunosc şi nimeni nu se mai îndoieşte că teoria reţelelor care alcătuiesc cristalele împrumută ceva din viziunea ei teoriei „reţelei“ operei literare sau că matematica îşi oferă, generoasă, metodele pentru studiul limbajului. În genere se operează asemenea transferuri între idei şi metode din zone diferite ale ştiinţelor. În cazul criticii literare psihanalitice este vorba în primă instanţă tot de un transfer metodologic avînd, evident, nişte determinări precise.

Oricît ar părea de ciudat, între clinică şi literatură nu există bariere de netrecut.

Pentru cel informat, cîteva date elementare despre psihanaliză în genere sînt evident inutile; pentru iniţiere — insuficiente. Vom aminti, totuşi, şi pentru un caz şi pentru celălalt, cadrul conceptual (şi istoric)] în absenţa căruia orice referinţă este imposibilă.

Psihanaliza a apărut în practica *medicală* a psihiatrului Sigmund Freud; era menită să diagnosticheze mai riguros nevrozele şi să indice o terapeutică educativă. Practica mai întîi, apoi organizarea metodologică au dus la teoria freudiană a psihicului. Pe scurt, acesta ar fi constituit din trei instanţe: una manifestă, a *Eului (Ich)* echivalabilă

cu *conştientul;* dedesubtul ei, una latentă, numită de Freud *Es*, pronume impersonal, indicînd *inconştientul* (în latineşte ar fi *Id;* în româneşte, oarecum, *Se;* francezii l-au tradus prin vagul *Ça* = asta !). Deasupra *Eului* se află *Supraeul (Überich)* reprezentînd instanţa care supune conştientul individual unuia social. Schematic vorbind, fiziologia psihicului s-ar produce prin funcţia echilibrantă a *eului* între presiunea cenzurii morale impuse de *supraeu* şi forţele instinctuale ale *Inconştientului*. Tot ceea ce în istoria individuală şi socială a omului este *interzis* se „refulează" în inconştient. De aici presiunea acestuia asupra *eului*: tot ce e refulat caută un eşapament pentru defulare, pentru trecerea de la starea de latenţă la aceea de manifestare. În mod normal, eul „echilibrează" presiunile de jos în sus. Nevroza apare cînd forţele refulate izbucnesc în afară, se *manifestă*, în contrast cu ceea ce omul ştie despre el însuşi, adică în ciuda conştiinţei sale. Stările obsesive, curente la nevrotici, permit o defulare „sublimată" sau „transferată" care face impulsul inconştient acceptabil aparent şi inexplicabil. Dar şi cel mai „normal" om „se defulează" în momentul în care slăbeşte cenzura conştientului. (De pildă, în vis.)

Cum avea să ajungă această metodă medicală aplicabilă sau măcar tangentă creaţiei literare?

Prin operarea unor mutaţii importante:

a) *De la psihanaliză la literatură*. Această mutaţie îşi are germenii în chiar geneza psihanalizei.

Înainte de a ajunge la literatură (sincronic vorbind, adică într-o privire de ansamblu asupra ştiinţelor umaniste) psihanaliza se ataşa oricăror fenomene ale spiritului şi devenea una dintre călăuzele investigaţiei culturii, fenomenelor umaniste în genere. Or, în această sferă de fenomene, literatura nu putea lipsi, nici dacă privim metaforic problema ca un fel de parte dintr-un întreg. Oricum extinderea ei depăşeşte cu mult graniţele literaturii fără să le omită. Metoda s-a fundamentat pe anumite principii şi date pe care de pildă, filozofia şi psihologia le vehiculaseră cu mult înainte. *Inconştientul* parcursese drumul de la panseism la romantism: moduri de gîndire, dar şi zone de cultură aparţinînd îndeobşte literarului. Dealtminteri

parcursul acestei noţiuni va fi unul dintre cele mai extinse, dacă ţinem seama că „teoria evoluţionistă" de dată mai recentă avea să devină sprijin istoric pentru ceea ce Freud vroia să contureze ca o *„psihologie genetică a afectivităţii"*. Instigat de autentice descoperiri validate clinic, acest tip insolit de analiză (psihanaliza) s-a constituit ca o restructurare a unora dintre teoriile asupra psihismului uman. Construcţia era însă inedită şi acţiona mai degrabă ca metodă, decît ca teorie. Mania teoretizărilor va apărea curînd, antrenînd-o pe drumuri periculoase şi prolixe totodată.

Nici unul dintre fenomenele gîndirii contemporane nu a fost atît de fecund şi atît de reflectat. Din metodă de cercetare a psihicului, psihanaliza a devenit un mod de a gîndi. Forţa fascinantă a psihanalizei are cel puţin două temeiuri fundamentale: unul de natură practică, celălalt de natură teoretică. Primul ar fi cel al spectaculozităţii pe care o ofereau investigaţiile clinice, mai ales faza în care rezultatele nu mai puteau fi puse la îndoială, al doilea ar ţine de primele principii ale psihanalizei expuse teoretic şi care păreau să-i deschidă drumul (în parte au şi făcut-o) către mai toate domeniile aparţinînd umanismului, de vreme ce ea îşi propunea să stabilească pentru orice fenomen „sursele comportamentului" şi „determinările prime". Acestea puteau fi premise pentru depistarea psihologiei genetice a afectivităţii.

Cu alte cuvinte, am putea spune că intrarea psihanalizei în cîmpul literaturii, mutaţia despre care vorbeam mai sus, se datorează înainte de toate unei determinări de ordin general; pătrunderea în domeniul ştiinţelor umaniste antrenînd după sine cazul particular al pătrunderii în zona literaturii. *Inconştientul* transmutat în domeniul literaturii avea să aparţină acelor date care confirmă procesului artistic valoarea de insolit. Freud mulţumea „poeţilor" şi „filozofilor" că au descoperit înaintea lui inconştientul, considerînd că arta reprezintă acea atingere în imaginar a dorinţei intangibile în real.

Zona devenea astfel analizabilă prin metoda preconizată. Faptul că inconştientul avea un rol în creaţie nu era nici un fel de noutate, dar repus într-o astfel de lumină, adică producîndu-se dinlăuntrul lui anume destăinuiri, se încerca

obținerea unor determinări ale mecanismului care activează creația literară. Evident, nu mai era vorba de nici o restabilire a echilibrului, ci de reactualizarea unei date creatoare: adîncul neintențional, unde refulările, devenite stări obsesive, trasează anume traiectorii, și nu altele, creației, așa cum răzbate ea dinlăuntrul eului creator, în stare definitivă.

În autobiografia sa *(Viața mea și psihanaliza)* Freud indică sursa preocupărilor sale pentru ontologia literaturii. De fapt, „psihanaliza și-a încălcat marginile unei pure specialități medicale odată cu interpretarea visurilor". (Ceea ce înseamnă, evident, destul de repede, căci *Die Traumdeutung*, 1900, și *Der Traum*, 1901, ale lui Freud, fac parte dintre primele sale lucrări capitale.) Grație metodei devenite o „tehnică" a interpretării, psihanaliza și-a putut propune, după o oarecare experiență, o valorificare extra-medicală. Ea demonstra că visele au un *sens* ce poate fi interpretat dincolo de aparențe. Psihanalistul lua act de un *ansamblu de gînduri* manifestat prin vis și care nu mai putea fi numit absurd sau confuz, de vreme ce corespundea unui act psihic de valoare integrală; interpretul se vedea îndreptățit să găsească în *visul manifest* doar o traducere deformată, scurtată și prost înțeleasă — cel mai adesea o traducere în imagini vizuale a unor *latențe ale visului*. O nouă „știință a visurilor" trebuia să răspundă la întrebările fundamentale: de ce apare visul și, mai ales, prin ce căi gîndurile latente, totdeauna pline de sens, ale visului, ajung în visul adesea absurd? Iată elementele sumarizate de Freud însuși: la scrutarea gîndurilor latente aflate îndărătul visului manifest, descoperim unul dintre ele perfect detașabil de celelalte, inteligibile și prea bine știute de visător. Aceste „alte gînduri" sînt reminiscențe ale vieții treze; în gîndul izolat însă identificăm „o dorință adesea foarte șocantă, străină de viața trează a visătorului" etc... Acesta este „elementul propriu-zis formativ a visului" care „s-a slujit de reminiscențele diurne ca de un simplu material"; „visul este *realizarea acestei dorințe*". Proces posibil prin condiția psihică fundamentală a somnului, în care *eul* își diminuează efortul obișnuit de zăgăzuire a refulărilor: „Aspirația inconștientă

profită de această slăbire a frînelor refulării pentru a țîșni, odată cu visul, în conștiință". Cenzura asupra refulărilor fiind însă doar slăbită, nu anihilată, rămîne, totuși, o *cenzură a visului* care „îi interzice dorinței inconștiente să se manifeste sub formele care i-ar fi de fapt adecvate". De aici modificări și atenuări ale gîndurilor onirice latente care fac greu de recunoscut sensul inacceptat al visului. Aceasta este explicația *deformării visului*: „*Visul este realizarea (deghizată) a unei dorințe (refulate)*". Așadar visul este construit ca un simptom nevrotic, deci la fel de incomprehensibil ca și el altfel decît printr-o interpretare.

Inițial, deci, psihanaliza s-a ocupat numai cu rezolvarea fenomenelor patologice... Dar visul, pe care a început să-l abordeze, nu mai era un simptom morbid, ci un fenomen al vieții psihice normale, putînd să se producă la orice om sănătos. Analiza lui a demonstrat raportul dintre *Es* și *Ich* ca raport echivalabil celui dintr-un simptom nevrotic: cu alte cuvinte, visul relevă același proces al refulării aspirațiilor instinctive, al formării substituțiilor și compromisurilor, al diverselor sisteme psihice ce situează conștientul și inconștientul. În această perspectivă psihanaliza nu se mai resemna să fie o știință accesorie a psihopatologiei, ci tindea să devină baza unei științe psihologice noi și mai profunde, indispensabilă pentru înțelegerea deopotrivă a omului normal.

Alte elemente care se asociază mutației *psihanaliză literatură* sînt *miturile* pe care Freud le cercetează tot pentru a demonstra sensuri ale comportamentului uman. Miturile dețin înăuntrul lor explicații valabile într-o anumită interpretare a complexelor născute în vîrsta copilăriei colective a omenirii. Explicațiile astrale pot fi astfel înlocuite printr-o motivare umană. „De la fantasmele nevropatului izolat se deschide drumul larg spre creațiile imaginare ale mulțimilor și ale popoarelor". Cu alte cuvinte, se deschide drumul psihanalizei și spre imaginar așa cum apare el ca formă a culturii, în fapt a literaturii: *mitul*. Dealtminteri vom constata marea atenție de care se bucură analiza miturilor în preocupările lui Freud, ale discipolilor săi și în genere ale psihanaliștilor de pretutindeni.

Ordinea simbolică, la rîndul ei, avea să constituie un teren comun pentru psihanaliză și literatură.

Simbolul, curent invocat în literatură, capătă prin psihanaliză determinări noi. Pe de o parte, derivate din interpretarea freudistă a miturilor, care dă simbolurilor consacrate o încărcătură de sens mitic primordial. Pe de altă parte, din interpretarea freudistă a inconștientului (manifestat) ca limbaj (cum va face, tîrziu, J. Lacan). În acest caz se va realiza trecerea de la un dicționar psihanalitic al simbolurilor (literare și non-literare) la o ordine sistematică în care omul apare constituit de limbajul simbolurilor sale.

Un al doilea tip teoretic de mutație este unul inversat (delimitarea are, firește, un caracter didactic).

b) *De la literatură la psihanaliză: limbajul*

Principalul instrument al analizei clinice era *limbajul.* (Armătura practică a metodei era chestionarul cu răspunsurile obținute.) Dar nu numai instrument, ci și material de reflectare a anumitor stări ale inconștientului, dacă ținem seama că punctele de reper ale lui Freud erau lapsusurile, erorile, recurențele verbale etc. De altfel, lucrul era cît se poate de firesc pentru că, în afara actului și a gestului, manifestarea mentalului uman nu se poate produce decît prin limbaj. Evident era vorba deopotrivă de direcționarea interesată a limbajului (prin întrebare) dar aceasta nu anula subiectivismul analistului care punea anumite întrebări și nu altele.

Se stabilea, astfel, un dialog intersubiectiv, pe care Freud și-l închipuia într-o ipostază ideală, ca dialog între două entități inconștiente: a analistului și a analizatului. Literatura oferă deci psihanalizei un text concret, (care nu presupune întrebări inițiale) gata alcătuit, la un nivel al conștiinței denumit imaginar, unde inconștientul se manifestă în voie. Și chiar dacă refuzăm astăzi ideea promovată adesea de psihanaliză prin care orice creație literară presupune o stare compensatorie unui psihism care se defulează prin scris, nu putem să nu recunoaștem că opera depășește întotdeauna intențiile creatorului și că există o structură de profunzime care iese din constatarea și înțelegerea exactă a celui care creează universuri

artistice. De altfel, „eroarea intenţionalităţii", teorie de dată mai recentă, va sprijini tendinţele psihanalitice tocmai în acest sens. Tentaţia de a descoperi la nivelul limbajului structurile profunde ale unei opere era şi rămîne seducătoare şi ea consfinţeşte de fapt un alt tip de mutaţie pe care am numi-o

c) *De la psihanaliză la critica literară*

Finalitatea unei asemenea operaţii nu mai era restabilirea unui echilibru, ci înţelegerea la nivelul limbajului a unor stări de spirit. Nu se mai constata o patologie, ci o configuraţie a latenţelor psihice fără ambiţia exhaustivităţii.

Analiza nu îşi propunea niciodată epuizarea subiectului, ci dezvăluirea unor trăsături imanente pe care le oferea structura verbală, chiar dacă limbajul artistic va fi avut rostul disimulării.

Cu atît mai important devenea acest mod de analiză cu cît, pornit în căutarea specificului şi a unicităţii, era obligat ca prin imagini repetabile să găsească stările obsesive, tocmai pentru capacitatea lor de a deveni constante definitorii. În acest sens, psihanaliza era o pildă şi aplicarea ei la literatură putea oferi noi puncte de vedere asupra operei literare.

PSIHANALIZA ŞI CRITICA LITERARĂ: COORDONATE ISTORICE

Existentă în diverse domenii şi în diverse ţări, psihanaliza s-a organizat propriu-zis, din 1910, într-o *Asociaţie psihanalitică internaţională*. Pînă în 1926, Asociaţia îşi avea secţiile „naţionale" la Viena, Berlin, Budapesta, Zürich, Londra, în Olanda, la New York, la Moscova şi la Calcuta! Pe lîngă primele ei două reviste, dominant medicale, capătă şi un al treilea organ, *Imago*, „destinat, de către analiştii din afara medicinii, H. Sachs şi O. Rank, aplicaţiilor la ştiinţele spiritului în genere". Aici vor apărea şi primele aplicaţii ale psihanalizei la estetică în genere, la literatură îndeosebi.

1. Freud și primii critici literari din școala sa

„Cea mai mare parte a aplicațiilor acestora — scrie Freud — au fost inaugurate de propriile mele lucrări. Mi-am permis din cînd în cînd o asemenea evaziune pentru a-mi satisface o atracție extra-medicală". Și iată scurta istorie a acestor evaziuni: mai întîi ispitele provenite din ideea formată treptat despre „ubicuitatea complexului lui Oedip". Fascinația străveche a temei îi indica lui Freud că în ea ar fi fost „surprinsă în întreaga importanță afectivă, o lege a vieții psihice". Legenda destinului fatal și a oracolului nu ar fi decît o „materializare" a necesității interne; „nevinovăția" eroului „constituia tocmai expresia naturii *inconștiente* a aspirațiilor sale.." În ciuda confesiei magistrului, ne putem îndoi de originea freudiană a ceea ce se numește acum complexul lui Oedip. Este evident că medicul psihiatru descoperise acest complex în practica sa. Incestul virtual și paricidul făceau parte din fondul refulărilor care se manifestau în diverse forme sublimate și transferate, la isterice ca și la dezechilibrații cu o vădită traumă a copilăriei (mai ales orfanii, legați de mamă și cu ură pentru tatăl vitreg, ca și copii „geloși" pe unul dintre părinți din cauza atașării exagerate față de celălalt. Mai probabil, mitul din Sofocle i-a sugerat lui Freud *numele* complexului observat și interpretarea lui absolutizată. De la Oedipul antic pînă la *Hamlet* nu mai era de făcut decît un pas: „acest nevrozat creat de poet eșuează în complexul lui Oedip, asemenea nenumăraților săi confrați din lumea reală, pentru că Hamlet este pus în fața datoriei de a-l pedepsi pe un altul pentru cele două acte ce constituie esența aspirației oedipiene, din care cauză propriul său sentiment de culpabilitate îi oprește brațul răzbunător". Explicația freudiană a producerii operei: „Hamlet a fost scris de Shakespeare imediat după moartea tatălui său". Pe baza acestor sugestii ale maestrului a urmat repede celebrul studiu despre Hamlet al lui Ernest Jones (în primă ediție, 1911). Otto Rank, care dăduse încă din 1907 cartea sa *Der Künstler* (Artistul), pentru a explica psihanalitic condiția artistului, pornește de la același exemplu în analiza „alegerii subiectului" de către poeți

şi dramaturgi; în masiva sa lucrare *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage* (Motivul Incestului în poezie şi basm) demonstra, astfel, cît de frecvent poeţii aleg tema oedipiană, căreia îi urmărea transformările, variaţiile şi atenuările în întreaga literatură universală.

„Eram astfel îndemnaţi — scrie Freud — să abordăm analiza producţiei literare şi artistice în genere". Arta făcea parte, deci, din „regatul imaginaţiei" şi constituia o „rezervă" menită să permită „un substitut al satisfacţiei instinctive la care, în viaţa reală, sîntem siliţi să renunţăm". „Ca şi nevropatul, artistul se retrăsese, departe de realitatea nesatisfăcătoare, în această lume imaginară, dar, spre deosebire de nevropat, el ştia să găsească drumul îndărăt, şi să revină cu picioarele pe pămînt. Creaţiile sale, operele de artă, erau satisfacţiile imaginare ale unor dorinţe inconştiente, întocmai ca şi visele, cu care aveau de altfel comun faptul că erau un compromis, căci şi ele urmau să evite conflictul deschis cu forţele refulării".

Evident, destul de naiv! Dar, cel puţin, iniţial Freud nu-şi propunea să facă o „critică literară"; „ce putea face psihanaliza era... să reconstituie alcătuirea artistului şi aspiraţiile instinctive care acţionau în el, *adică ceea ce era în el etern uman*". Deci nu numai că nu era vorba de o analiză a operei ca atare, dar nici despre dezvăluirea unei individualităţi latente a artistului; ca producător de artă, artistul ilustra un proces *etern uman*. „Cu această intenţie am luat *ca exemplu* (s.n.) pe Leonardo da Vinci drept obiect al unui studiu, întemeiat pe o singură amintire din copilărie pe care ne-o împărtăşeşte mai ales pentru a-şi explica tabloul Sfintei Ana" (cf. *Eine Kindhetserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910). Discipolii l-au urmat în acelaşi sens. Freud însuşi avea să aprecieze că numeroasele „analize" ce începeau să apară îşi puteau realiza scopul propriu, definit mai sus, fără să „dăuneze plăcerii estetice"; dar îi avertiza pe „profani" că psihanaliza „nu aduce nici o lumină" în cele două probleme care i-ar interesa îndeosebi pe receptorii de artă: „într-adevăr, ea nu ne poate spune nimic despre darul artistic iar revelaţia mijloacelor de care se slujeşte artistul, dezvăluirea tehnicii artistice, nu ţine de resortul ei".

Tocmai pentru că opera literară venea doar *să ilustreze* un fenomen psihic, Freud afirma că „a demonstrat, în legătură cu o nuvelă, în sine fără mare valoare, *Gradiva* de W. Jensen, că visurile inventate de un scriitor sînt susceptibile de aceleași interpretări ca și cele reale, că, deci, în activitatea creatoare a poetului, intră în joc aceleași mecanisme ale inconștientului ce ne sînt cunoscute prin elaborarea visului" (cf. *Wahn und die Träume in W. Jensen Gradiva*, 1907); la fel, „cartea mea *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1906) e o ramificație imediată din *Die Traumdeutung*".

De altfel, bibliografia lui Freud însuși, legată de problemele artei și literaturii, nu se oprește aici; culegerea de *P ychoanalytische Studien an Werken der Dichtung und Kunst* (1924) se deschidea cu articolul *Dichtung und Phantasieren* (tradus în românește de Tudor Vianu sub titlul „Poetul și fantezia", în *Istoria Estetică în texte alese*, București, 1934, iar în franceză de Marie Bonaparte și E. Marty sub titlul *La création littéraire et la rêve eveillé*, în „Essais de psychanalyse appliquée", Paris, 1952); se cunosc articolele sale despre Dostoievski, despre o altă amintire din copilărie a unui artist (Goethe în *Dichtung und Wahrheit*), despre „tema celor trei casete"; o minuțioasă reconstituire psihanalitică viza celebrul „Moise" al lui Michelangelo, în vreme ce un alt studiu stabilea, integrator, „paralele mitologice la o reprezentare plastică obsesională".

Nu fără consecințe și în domeniul psihanalizei literare aveau să fie unele studii ale lui Freud privind *religia*, și mai ales, raporturile profunde dintre actele obsesionale și rituri. Maestrul însuși a început să le acorde o atenție sporită după 1912, în urma observațiilor emulului și viitorului său dizident, K.G. Jung. E vorba, îndeosebi, de cele patru studii reunite în volumul *Totem und Tabu* (1913), în care Freud credea că atinge înseși bazele *magiei*, făcînd psihanaliză pe faptele cercetate de Frazer în *Totemism and Exogamy* și *The Golden Bough*: constituirea religiei era așezată pe terenul *complexului patern*. De aici, mai tîrziu, studiul despre *Moise și monoteismul*, al lui Freud, și numeroase studii privind etnologia și mitologia,

ale discipolilor. Viziunea freudistă originară ne apare azi mai puțin naivă în această privință decît în aceea a operelor literare individuale: „De la fantasmele nevropatului izolat se deschide drumul larg spre creațiile imaginare ale mulțimilor și ale popoarelor, așa cum apar ele în miturile, legendele și basmele populare". După părerea lui Freud, „interpretarea miturilor, raportarea lor la complexele inconștiente ale copilăriei, înlocuirea explicațiilor astrale printr-o motivare umană, au constituit nu o dată succese ale eforturilor analitice întreprinse de Otto Rank". În fine, „și tema *simbolicii* a constituit obiectul multor cercetări în cercul meu" — fiind vorba de „recunoașterea simbolicii astfel cum rezultă ea din interpretarea visurilor".

Pe urmele lui Freud însuși ca psihanalist al literaturii și al imaginației în sensul arătat, discipolii primei epoci de critică psihanalitică au puține tangențe, firește, cu o critică literară propriu-zisă.

Pentru ei, opera literară ilustra un caz tipic, după cum o putea ilustra un autentic specimen clinic, iar opera de artă era cîmpul manifest al unei patologii latente, fie ea doar o obsesie a scriitorului. Freudistul nu urmărea definirea universului organizat al temelor obsedante, ci modul cum opera literară, ca și visul sau ca și nevrozele, „defulează". În principiu, scriitorul era pus în situația unui pacient; metoda analizării trebuia să fie aceeași, dar fără să fie urmată de o terapeutică; pacientul nu era, în acest caz, psihanalizat în vederea vindecării, cazul său fiind o retroacțiune inutilă medical, dar putea fi pus să-și dezvăluie obsesiile fără să-și dea seama, oferind treptat o rețea suficientă pentru diagnosticare. (Acest diagnostic putea să însemne definirea obsesiilor). Aplicată la opera literară metodologia freudiană autentică însemna însă a *o face să vorbească*, pînă la relevarea rețelei obsesionale, fără a face apel la proiectele intenționale ale autorului, la ceea ce constituie tocmai justificarea amăgitoare „conștientă" a unor comportamente dictate de inconștient. Descoperirea, de pildă, a unui *complex oedipian* la Baudelaire nu se putea justifica, consecvent psihanalitic, decît prin exclusiva interogare a textelor: numai recurența unor imagini obsesive, evidențiată prin destrămarea

critică a unei întregi trame de transferuri și sublimări, îndreptățea diagnosticarea, fără nici o informare documentară exterioară operei, în însăși biografia autorului ei. A porni de la cunoașterea situației de orfan cu tată vitreg, pentru a releva apoi în operă urmările *tematice* ale refulărilor firești în această situație, era o operație de falsă psihanaliză: diagnosticul preceda investigarea. Drumul invers, al urmării imaginilor obsesive era singurul adecvat și riscant totodată: trebuiau interrelaționate elemente aparent disparate, de la ticuri verbale (stilistice) care descoperă sau dimpotrivă ascund, pînă la metaforele reductibile numai după descifrarea ambiguității lor, și de la frecvența unui anumit tip de femeie iubită (afirmată adesea prin contrarul ei, printr-o metonimie sau hiperbolă a ei) pînă la reprezentarea prin negație și evitare a unor situări complexate ș.a.m.d. Dar o asemenea investigație nu intra deloc în vederile primilor freudieni aplicați la analiza literaturii. Oricum, așa cum avea să observe Karl Gustav Jung, „psihanaliza operei de artă s-a îndepărtat de obiectul ei, a mutat dezbaterea într-un domeniu-general uman, cu nimic specific artistului și mai ales fără importanță pentru arta lui".

Evoluția psihanalizei literare de la cea mai absolută abordare *exterioară* a operei pînă la o relativă sau limitată abordare *intrinsecă* este, în ultimă instanță, evoluția de la discutarea literaturii și artei, printre alte fenomene psihice, în cadrul general fixat de Freud însuși, pînă la încercarea de a constitui propria interpretare psihanalitică a operei *pornind* de la Freud spre o aplicare metodică „specifică", dincolo de tradiția freudistă.

Cum se întîmplă adeseori, nu țara de origine a unei descoperiri este și prima care o dezvoltă. Freudismul austriac e minor. În ce privește psihanaliza literară, ea a început pe teren anglo-saxon și elvețian, cu experiențe pionierești care și-au asumat involuntar sacrificiul de a fi ridicole în perspectivă dar de a deschide un drum. Țara care a acceptat cel mai tîrziu psihanaliza (și mai ales psihanaliza literaturii) avea să fie cea mai avantajată: Franța. Prin această întîrziere Freud însuși avea să explice „trăsăturile particulare" ale psihanalizei franceze.

„Între apariţia ei, cîndva, în Germania, şi aceea de azi, în Franţa, psihanaliza a înregistrat numeroase aplicaţii în diverse domenii ale literaturii şi artei:, astfel încît «interesul pentru psihanaliză a pornit, în Franţa, de la oamenii de litere». Cel puţin va fi vorba de o emulaţie fertilă între medici şi literaţi".

2. Contribuţia specifică a primilor psihanalişti francezi

Şi, totuşi, nu literaţii au dat primele ample studii psihanalitice. Un Charles Baudouin, profesor universitar şi director al Institutului internaţional de psihologie şi psihoterapie, şi-a împărţit activitatea între aplicarea psihanalizei la artă şi introducerea ei în practica pedagogică. După *Études de psychanalyse* din 1922 a urmat frecvent citata *Psychanalyse de l'art* (Alcan, 1929) ca şi *L'âme enfantine et la psychanalyse* (1931); o lucrare despre *Le symbole chez Verhaeren* (1924) alterna cu *L'eveil de Psyché (Souvenirs d'enfance*, 1928) şi cu *La psychanalyse et l'éducation morale* (1930). Vederile lui Baudouin asupra artei nu aduceau, în ansamblul lor, revelaţii dincolo de ceea ce se ştia, pînă la el, de la Freud şi Rank. Remarcabilă e mai curînd apariţia unei *morfologii tematice*, alcătuită pe baza *complexelor infantile*, care pot constitui, în concepţia freudistă despre opera artistică, sursa lumii imaginare a cărţilor. Pe lîngă tema frecvent identificată a complexului lui Oedip, el releva o suită a altor *complexe ale obiectului (complexul lui Cain* adică al rivalităţii dintre fraţi; complexele sadico-masochiste; complexele *Spectacolului* şi ale *Misterului); apoi a *complexelor Eului* (complexul de superioritate, de inferioritate, de culpabilitate; *complexul Dianei*, adică al regretului de a nu fi de sex opus etc...) şi a *complexelor de atitudine* (al lăcomiei, al izolării, a narcisismului etc ...). Ulterior, un studiu despre „*Triumful eroului*" (psihanaliză a epopeilor), o psihanaliză a lui *Victor Hugo* (1943) şi, mai recent, o *Psychanalyse du symbole religieux* (1957).

Grupul francez (inițial franco-elvețian) avea să fie curînd dominat, ca și în celelalte țări, de către medicii aderenți. Doi dintre aceștia s-au consacrat curînd „criticii literare"; Marie Bonaparte și René Laforgue.

Elevă directă a lui Freud și traducătoarea lui principală în franceză, Marie Bonaparte a scris niște *Vues paléo-biologiques et biopsychiques* (1936) dar a devenit celebră mai ales prin *La vie et l'oeuvre d'E. Poe* (1933; reluată în P.U.F. 1958). Partea întîi a lucrării, bogat documentată, este biografie; cercetarea lansoniană e subordonată reconstituirii intinerarului psihic al autorului, ilustrat prin analiza cîtorva poeme și povestiri direct sau indirect „autobiografice": *Corbul*, *Annabel Lee*, *Euréka* ș.a.m.d. Celelalte două părți urmăresc *temele operei* lui Poe, în sensul pe care l-am văzut și la Baudouin, după indicațiile lui Freud: sînt, de fapt, nu constante revelate prin psihanaliza operei, ci exemple care îl situează pe Poe în complexele etern umane. În povestiri, un *ciclu al Tatălui*, *un ciclu al Mamei*, *un ciclu oedipian*: analiza e „intrinsecă" doar în măsura în care discerne rețeaua aceluiași ciclu în aparențele diversificate pe care le „reduce" fenomenologic: ură și revoltă antipaternă împreună cu pasiunea artistică pentru paricid; mama moartă și reîncarnată, mama-iubită, mama-peisaj în care te cufunzi, mama asasinată etc... Analiza mecanismului creației ține mai mult de teoria generală a psihanalizei decît de identificarea resorturilor individuale, care îl exemplifică. Tematism literar ca exemplificare, predilectă sau nu, a unor mari teme psihanalitice, ca și în *Chronos — Eros — Thanatos* (P.U.F. 1952).

René Laforgue s-a consacrat mai întîi *Eșecului lui Baudelaire* 1931 (pe vechea temă oedipiană), integrată ulterior într-o *Psychopathologie de l'Echec* (1944).

Pînă la cel de-al doilea război mondial, *Societatea psihanalitică franceză*, cu a ei „Revue française de Psychanalyse", și-a sporit considerabil componența, dar activul criticii ei literare nu s-a dezvoltat dincolo de orizonturile primei generații. Astfel încît, din perspectiva actuală, nu-i prea putem distinge pe francezii din anii '30 și '40

de colegii lor psihanaliști de pretutindeni, proliferați atunci, mai ales în Anglia și Statele Unite.

Ceea ce se petrece însă în Franța, în preajma celui de-al doilea război mondial și mai ales după el, este o simbioză a psihanalizei cu majoritatea orientărilor ce anunță o „nouă critică". Apare o „psihanaliză existențială" (cu Sartre și școala sa), o îmbinare a marxismului cu psihanaliza (la Goldmann; dar fenomenul era frecvent la englezi și americani în anii '30 și '40); va apărea un structuralism psihanalitic (dar pătrunderea psihanalizei în lingvistică se produsese demult în studiile stilisticianului Spitzer din anii '30!)

Poate că specifică este contribuția mai nouă a Franței în alt sens. În vreme ce internaționala psihanalitică și organizațiile ei naționale cunoșteau mereu sciziuni și delimitări care, pentru critica literară cel puțin, nu reprezentau nici un eveniment fundamental, în afara societăților constituite funcționează aici o psihanaliză literară „pe cont propriu", nu o dată mai fertilă.

PSIHANALIZA LITERARĂ ÎN ACTUALITATE

1. **Psihocritica**

E cazul aceluia ce marchează, după părerea noastră, o altă „vîrstă" a psihanalizei literare, și nu numai pentru cadrul francez: *Charles Mauron* (1899—1966), ajuns la literatură după o lungă carieră de inginer. Debutul în noul domeniu și-l face în timpul stagiului englez și este încă departe de psihanaliză: în *Aesthetics and Psychology* (1935) estetica apare ca o ramură a psihologiei, iar autorul un discipol al lui Roger Fry. De altfel fusese „glosatorul" traducerilor pe care acesta le făcuse, în engleză, din Mallarmé. „Glosele" inițiale sînt apoi reluate într-un studiu de ansamblu care constituie primul volum de critică literară al lui Mauron: *Mallarmé l'Obscur* (1941).

Ne aflăm, acum, între *„significant form"* al lui Fry și psihanaliză, fără nici o declarație de adeziune freudistă.

„Explicarea lui Mallarmé", Mauron o situează pe linia deschisă cîndva de Thibaudet. Ideea nouă este însă aceea că nici un poem al lui Mallarmé nu poate fi explicat de unul singur, ci în raport cu toate poemele sale, totalitatea oferind codul descifrării tuturor componentelor sale. Mauron va căuta, deci, să reconstituie dicţionarul metaforic al poetului. Obscuritatea unui poem izolat dispare astfel dacă ne cufundăm în întregul „obscurităţii mallarméene" şi, traducîndu-i lexicul specific, ajungem la acele „înlănţuiri singulare şi imperioase" „entrelacs de relations", al „metaforelor obsedante" care cuprind universul spiritual într-o formă semnificantă. Ilustrarea tezei se face prin inventarierea şi interpretarea metaforelor obsedante. De pildă cel mai frecvent e găsit lanţul metaforic „*păr — soare — moarte*" — analizat pe baza unui sonet reprezentativ pentru întreg. Relaţii constante, ca „floare — azur — copilărie" sau „înger, aripă, instrument străvechi", ar lămuri suita unor poeme diverse şi legătura non-aparentă dintre ele. A doua parte a cărţii trece, de fapt, de la traducere *(explicitare)* la *explicare* (la geneza universului metaforizat). Pentru Mauron, în 1941, problema cea mai actuală era aceea a „raportului dintre artă şi viaţă, adică, în ansamblu, între valorile spirituale şi realităţile temporale"; problemă care „se reflectă ca într-o oglindă concavă" în „estetica lui Mallarmé".

Cu sesizarea metaforelor obsedante şi a reţelei constituite de ele, critica lui Mauron e, pentru momentul respectiv, „structurală" *avant la lettre*. Cu „explicarea" lor, aceeaşi critică se întoarce la tradiţia geneticii de tip „medical" care caută evenimentul biografic la originea „oglinzii concave" a poetului. Această explicaţie trimite, evident, dincolo de proiectul poetului, la traumele refulate, la fantasmele produse în inconştientul său.

E interesant de remarcat că *după Mauron* psihanaliza a început să se preocupe de „cazul Mallarmé" ignorat de generaţia Mariei Bonaparte. Un Baudelaire i se oferise aproape de la sine — şi apoi orice poet „nevrotic". Dar purul şi lucidul estetician? Obscuritatea sa era *programatică* şi nu apărea drept o latenţă de dincolo de voinţa

poetului. În urma lui Mauron va fi văzută originea simbolisticii sale hermetice într-o traumă ascunsă (vezi Adile Ayda, *Le drame intérieur de Mallarmé ou l'origine des symboles mallarméens*, Paris-Istambul, 1955); teza lui Mauron despre moartea surorii adolescente a poetului ca un laitmotiv inconştient al metaforelor sale devenea la rîndul ei un laitmotiv critic (vezi Léon Cellier, *Mallarmé et la morte qui parle*, P.U.F., 1959); poetul auto-programat va apărea tot mai des ca programat, într-un fel sau altul, dincolo de intenţionalitatea sa (vezi F. Fraenkel, *Les dessins transcients de Stephane Mallarmé*, Nizet, 1960).

De la primul studiu următor, Mauron îşi va „intitula" metoda în genul tuturor discipolilor independenţi ai freudismului, asimilînd-o şi disimilînd-o în raport cu acesta: *psihocritică* (cf. *Nerval et la psychocritique* în „Cahiers du Sud" nr. 293 din 1949).

După *La personnalité affective de Baudelaire* (în „Orbis litterarium", 1957) va urma teza care îl va consacra: *L'inconscient dans l'oeuvre èt la vie de Racine* (Aix en Provence, 1957), iar curînd după aceea o formulare manifestă a programului: *La méthode psychocritique* în „Orbis litterarium", *Théories et problèmes — Contributions à la méthodologie littéraire* (Copenhaga, 1958).

Toate elogiile şi toate obiecţiile aduse concepţiei critice a lui Mauron trebuie să fie confruntate în primul rînd cu acest program, reluat în suma cercetării sale, lucrarea fundamentală *Des méthaphores obsedantes au mythe personnel* (1963).

„Ceea ce am numit *psihocritică* îmi apare ca o ştiinţă în formare, care îşi caută metoda", cu conştiinţa că, de altfel, „un fenomen atît de complex şi atît de obscur cum e creaţia literară cere *mai multe moduri de abordare*. Departe de a se exclude, ele se completează reciproc. *Orice metodă mi se pare valabilă* cu condiţia *să se bazeze pe fapte şi pe texte* şi să ne spună *mai mult despre autor decît despre critic*". Ce înseamnă „fapte"? Ce le deosebeşte, în metoda psihocritică, de lansonism? Dar „texte"? Iar dacă accentul cade pe *autor* şi nu pe *critic* înseamnă o aspiraţie obiectivistă, antiimpresionistă, bazată pe certitudinea „surselor"?

Primul răspuns îl primim la ultima întrebare:

„Psihocritica urmărește să discearnă, în creație, partea *surselor inconștiente*“ (deci sursele, dar nu cele biografice manifeste, ci cele latente, ascunse îndărătul celorlalte); „dar, cum se va vedea, însăși metoda ei o antrenează în căutarea unei sinteze în care să se integreze firesc rezultatele dobîndite aiurea“.

Iată cele „patru operații“ ale unui studiu psihocritic:

a) Diverse opere ale unui autor (și, în cel mai bun caz, toate operele sale) sînt *suprapuse (superposées)* ca în fotografiile lui Galton, astfel încît *să reliefeze trăsăturile structurale obsedante*.

b) Ceea ce e astfel relevat (și acceptat ca atare) face obiectul unui studiu pe care l-am numi *muzical*: studiu al temelor, al grupărilor și al metamorfozelor lor.

c) Materialul astfel ordonat este *interpretat în lumina gîndirii psihanalitice*: se ajunge astfel la o anumită imagine a personalității inconștiente, cu structura și cu dinamismele sale.

d) În chip de contra-probă, se verifică, în biografia scriitorului, exactitatea acestei imagini (personalitatea inconștientă fiind evident comună omului și scriitorului).

Prima remarcă pe care se grăbește să o facă Mauron, după expunerea acestor *patru operații*, e că „prioritatea o are categoric opera și nu viața“.

Operația nr. 1 ne indică mai clar ce înseamnă condiția bazării pe *texte* (nu pe toate textele unui autor). Observarea nonexhaustivității acestei operații își primește răspunsul în argumentul fenomenologic și gestaltist care neagă inducția ca fortuită și presupune că întregul, ca structură unitară a relațiilor sale interne, nu poate decît integra și partea neanalizată.

Operația nr. 2 accentuează pentru prima dată caracterul, omologabil cu acela al *analizei muzicale*, pe care îl are critica *tematică* în accepția modernă, cu indicarea înregistrării unor *teme constante și ale variațiilor lor*.

„Limitată la aceste două operații și abținîndu-se de la orice terminologie psihocritică — se autocomentează Mauron — metoda noastră ar cîștiga în audiență“. El se referă la rezistența încă vie față de psihanaliză a criticii

tradiționale. S-ar putea spune însă că, limitată la primele două puncte, medota lui Mauron nu e încă psihocritică; tocmai de aceea, e *încă* intrinsecă. Mauron consideră că, fără operația psihanalitică ea și-ar pierde „aproape orice șansă de a ne duce la un adevăr de oarecare greutate“: „Observația clinică m-a învățat prea multe despre viața afectivă și imaginativă a oamenilor (normali sau anormali) pentru a-i putea neglija rezultatele în vreo problemă psihologică, fie și aceea a creației literare“. Ceea ce ne reintroduce la prima fază a lui Mauron, aceea a „esteticii ca ramură a psihologiei“, fie, acum, a psihanalizei. „Structura inconștientă revelată în operă ar putea prea bine fi tocmai fatalitatea din care caută ea să evadeze. O dată încheiată *analiza temelor obsedante*, se impune deci o *interpretare*“.

Dacă după analiza tematică, concepută, urmează *interpretarea*, adică reconstituirea unității structurale a universului în care se interrelaționează temele, sîntem *încă în interiorul operei*. Ieșim din ea nu pentru că o *interpretăm* ca structură inconștientă, ci pentru că socotim că această structură e „evident comună *omului* și *scriitorului*“, adică pentru că îl considerăm pe scriitor în afara scriiturii, cu un inconștient care o precedă, structurat independent de scriere; pentru că opera e văzută, totuși, ca produs al unui psihism (conștient sau inconștient) pe care limbajul creației îl revelează, nu-l constituie! De aici, ideea „verificării prin biografie“, aceasta trebuind, dacă nu să confirme interpretarea, să fie „măcar compatibilă cu ea“.

Mai departe, nu vom mai afla nimic nou, sub raport metodologic, în opera criticului care își definește metoda la aproape 60 de ani și care avea să mai trăiască încă puțin, lucrîndu-și sîrguincios analiza tematică pînă în pragul morții. *Le dernier Baudelaire*, ultima sa lucrare, nu va mai fi decît o explicație în plus, pe lîngă cele adunate în volumul său masiv și sintetic, *Des métaphores obsedantes au mythe personnel*. „Psihocritica — scria Mauron și în introducerea teoretică la această carte — se știe parțială. Ea vrea să integreze și nu să se substituie unei critice totale“. Dar problema nu era a insuficienței psihocriticii, cît a depășirii de către ea a cîmpului criticii pro-

priu-zise. Pentru Mauron, *totalitatea* criticii implică, tradiţional, toate abordările posibile ale operei literare, din orice unghi de vedere, inclusiv al raportării ei la biografia directă a scriitorului şi la intenţionalitatea lui. El crede că psihocritica permite, printre altele, „să sporim înţelegerea operei" nu umai „descoperind în texte fapte şi relaţii rămase pînă acum neobservate" (ceea ce e meritul esenţial al tematismului său structural), ci şi explicarea lor prin „personalitatea inconştientă a scriitorului": „reţelele de asociaţii sau grupări de imagini, obsedante şi involuntare" pun în lumină un *mit personal* — ceea ce e la limita dintre interiorul şi exteriorul operei pînă nu se reafirmă net sarcina interpretării lui psihanalitice şi „proba prin biografie"; pentru că, pînă aici, a reconstitui *mitul personal* înseamnă „a urmări, prin opera aceluiaşi scriitor, cum se repetă şi se modifică reţelele, grupările sau, cu un termen mai general, structurile revelate de prima operaţie".

Tematismul lui Mauron e, indiscutabil, relevabil în sine şi în evoluţia criticii noi. Suprapunerea textelor, cu analiza şi reconstrucţia unui univers structural al metaforelor obsedante, corespunzător unui „mit personal", a dat rezultate peste care nu se va putea trece, ignorîndu-le, nici cînd e vorba de *Valéry* cel ultra-lucid (cap. V şi X) de care se ocupă pentru prima dată, nici cînd e vorba de reluarea, în acest ansamblu, a analizei unor autori care l-au obsedat şi-l vor obseda pe critic. *Mallarmé*, cel „glosat" în 1935 şi în 1941, reluat psihanalitic în 1951, e aici reintegrat (în capitolele II, VII, XVIII); şi, iar, îi va consacra un studiu parţial monografic, adică răspunzînd mai ales operaţiei a 4-a, în *Mallarmé par lui-même*, din 1964. Neîncetat, „mitul personal" se conturează pe obsesia unei figuri feminine ambigue, reflex al dublei traume produse de pierderea mamei (la 6 ani) şi a surorii (născută cu cîţiva ani înainte de moartea mamei şi „luîndu-i locul", dar murind şi ea la zece ani după mama ei, cînd poetul avea 16 ani!) Nerval, abordat în primul studiu „psihocritic", din 1949, e reluat în capitolele IV şi IX al *Metaforelor*. În fine, tot aici, între *Baudelaire*-ul din 1957

și cel lăsat la moarte, se înscrie reintegrarea lui în sistem, prin capitolele III și VIII.

Experiența tezei de ansamblu, a suprapunerilor, ilustrate în cap. II prin vechile rețele metaforice ale lui Mallarmé, e „verificată", intrinsec, prin imediata ei continuare în aplicarea la Baudelaire.

Cum se procedează? Sînt luate mai întîi cîteva poeme în proză. De ce? *Un Hemisphère dans une chevelure* „e plină de teme baudelairene: invitația la călătorie, corabia frumoasă, lene și parfum din țările calde etc..." Astfel, „analizele la Baudelaire și Mallarmé vor avea puncte de pornire comparabile. Dar curînd vor diverge". În textul dat, adjectivul „grele" (*tresses lourdes* et noires) aplicat la plete feminine „constituie cu siguranță un laitmotiv baudelairean" — cf. *La Chevelure*: „Longtemps! toujours! ma main dans te crinière lourde ..."; *Les Vocations*: „ses cheveux qui pendaient ... epais comme une crinière"; și în alt poem în proză, *La belle Dorothée*: „le poids de son énorme chevelure ..." Iată însă că „suprapunerea" e repede trecută din interiorul creației poetice în afara ei, confruntată cu corespondența; un vis povestit de Baudelaire, într-o scrisoare din 1856. În vis îi apăruse un monstru cățărat pe un piedestal și plictisit de moarte; acest monstru este chiar poetul, probabil, pentru că Baudelaire însuși „mărturisește" că se trezise în postura atribuită în vis acelei „ființe fantastice". Iar acesta poartă, în jurul capului, un „apendice", „ceva — scria Baudelaire — elastic ca un fel de cauciuc și atît de lung încît dacă și l-ar răsuci pe creștet ca pe o coadă de păr ar fi mult prea greu și imposibil de purtat". Deci regăsim, în visul povestit, *părul greu* din poemele și poeziile amintite. Dar în vis mai apare ceva: din cauza cozii prea grele, monstrul e silit să aibă un mers șovăitor. Mauron consideră că mersul acesta, cînd comic cînd vrednic de milă, împiedicat de ceva ce trage la pămînt, îl evocă pe *Albatros* iar albatrosul îl reprezintă pe poet, întocmai ca și monstrul din vis. „De altfel, în *Fleurs du Mal* vom aluneca fără nici un fel de greutate de la *albatros* la *lebădă* și de la *lebădă* la *malabareză* care ne readuce imediat la frumoasa *Dorothée* din *Poemele în*

proză". Rețeaua de asociații astfel schițată întărește, prin coerența ei totală, probabilitatea fiecărei legături. De la frumoasa Dorothée, trecînd prin visul cu monstrul (și incidental prin Albatros) sîntem deci călăuziți spre un alt poem în proză: *Chacun sa Chimère* unde vom regăsi același mers tot mai împiedicat. Aici apar personaje care poartă în spate, fiecare, cîte „o enormă Himeră, grea ca un sac de făină" ... Iar himera cea grea își suprapune propriu-i cap fabulos frunții omului, ca „o cască", „casca amintește din nou părul". Și totuși e Himera, deci Visul, adică „nevoia și nu atîta invitația de a călători, spre moarte, prin plictisul unui pămînt..." De aici, la *Le mauvais Vitrier*. Și acesta e îndoit de o sarcină enormă, care îi trece pe cap și îl face să urce stîngaci scara, doborît de geamurile pe care le cară și care ar fi trebuit să fie magic colorate pentru a-i face pe sărmani să vadă viața în roz; altfel cum să i le cumpere cineva? Cel ce îl prezintă pe *geamgiul cel rău* îi aruncă dintr-un balcon un vas în cap: geamgiul cade, deci, și odată cu el, grămada de geamuri necolorate. Deci, „după mersul împiedicat urmează căderea". De aici la alt poem, *Une mort héroique*, care se suprapune perfect cu *Le mauvais Vitrier*. Așadar o gîndire neconștientă, obsesională renaște, în Baudelaire, această serie de imagini: Fancioulle (din *Une morte héroique)* — geamgiul — monstrul din vis — albatrosul — lebăda — Andromaca — Malabareza — frumoasa Dorothée și „multe alte figuri s-ar mai putea adăuga la această listă". „Dar simțim destul că rețeaua există și că privește adînc personalitatea lui Baudelaire". E implicat, aici, „destinul său poetic", evident și în *Le Fou et la Vénus* (Venus uriașă și, la picioarele ei, un bufon pitic, ridicol etc...) — în care bufonul continuă seria victimelor apăsate, iar Venus ne trimite, evident, la *La Géante (Uriașa)* dar și la *La Beauté*, pentru că e o statuie de piatră nepăsătoare" ș.a.m.d.

Nu e vorba, firește, de a ni-l propune pe Mauron și psihocritica sa drept model pentru o analiză literară. Dar vom reține faptul că o investigație ca atare străină literaturii, cum e psihanaliza, poate căpăta, ca la Mauron, o mare însemnătate metodologică, pe care nu o putem ignora.

2. Psihanaliza literară și Jacques Lacan

În vreme ce Mauron și alți psihanaliști de formație estetică depășeau, într-o măsură, vîrsta infantilă a freudismului, specialiștii francezi au cunoscut o mare sciziune, pecetluită în 1953 prin Congresul de la Roma, în urma căruia a fost întemeiată, paralel cu vechea Societate psihanalitică franceză, o a doua Societate franceză de Psihanaliză, cu adeziunea bătrînului Hesnard, cu președinte D. Lagache, doctor în filozofie, în medicină și în litere și, mai ales, cu Jacques Lacan, adevăratul cap al dizidenței, plus vreo 60 de membri titulari, asociați sau stagiari. Revista societății „La Psychanalyse" marchează un salt în cercetările freudiste, mai ales prin legăturile stabilite cu fenomenologia și cu structuralismul. Problemele *limbajului* devin, pentru prima dată, dominante și un nou „tematism psihanalitic" în critica literară începe să fie căutat, pornind de la limbaj. Sîntem încă departe de a-l găsi în lucrările societății, influența e mai curînd vizibilă în afara ei (la Roland Barthes îndeosebi și la grupul *Tel Quel*), Lacan însuși nu profesează o critică literară, dar „sistemul" său o implică. De aceea trebuie să-i marcăm prezența, ca pe o virtual nouă vîrstă a psihanalizei literare. Să-i marcăm prezența, doar atît, pentru că Lacan e dificil, sistemul său se cere abia articulat deși toate părțile par definitive de pe acum.

Opera lui Lacan, disparată în aparență și „manifestînd" un sistem, a fost reunită într-un volum masiv de *Ecrits* abia în 1966. Aici ordinea scrierilor a urmat intenția sistematizării, pe care o și propune „Indicele rațional al conceptelor majore", în vreme ce cronologia e cu totul alta. Primul articol, în ordinea sistemului, *Le séminaire sur la lettre vollée*, e o conferință din 1955, publicată în 1957, în nr. 2 din „La Psychanalyse". Partea a II-a a volumului pune într-o suită studii, articole sau conferințe din 1936, 1947, 1950, 1946; partea a III-a — din 1945 și 1951; partea a IV-a, cu o introducere inedită, — scrieri din 1953 (fundamentalul raport la Congresul din Roma ținut la Instituto di Psihologia della Università di Roma în 26—27 sept.; publicat în „La Psychanalyse" nr. 1, consacrată temei

La Parole et le langage), 1955, 1954, 1955, 1957, 1956, 1957; partea a V-a din 1957—1960; partea a VI-a din 1958 și 1963; Partea a VII-a din 1960, 1966, 1964.

Terminologia sa cere explicații de detaliu — ceea ce nu ne putem îngădui în planul lucrării noastre care îi va sugera doar elementele de „tematism" inedit.

Pentru Lacan, psihanaliștii de pînă acum l-au denaturat pe Freud „reificîndu-l" și banalizîndu-l, întemeind pe învățătura lui fie o practică fără perspectivă, fie o „literatură" (vs. „teorie", ca în opoziția stabilită de un Hjelmslev); mai ales, deci, „dezintelectualizîndu-l"; iar în ce privește literatura, pentru virtuala psihanaliză a literarului, una dintre obiecțiile cele mai acute ale lui Lacan constă în ignorarea de către predecesorii săi a planului *non-real*, pe care se joacă drama psihanalitică, adică a planului *fantasmei* și al *simbolului*. Re-lectura lacaniană a maestrului înseamnă nu o simplă întoarcere la textele sale, ci și o reintegrare a lor, atît pe baza relevării unor pagini subapreciate și a unor sugestii nedezvoltate, cît și prin formularea unor concluzii ale experiențelor sale, lăsate în suspensie de maestrul însuși. Terminologiei ortodoxe, revalorificată astfel într-un context sistematic nou, îi adaugă, de asemenea, alte serii terminologice. A adăuga termeni nu semnifică, firește, a spune același lucru cu alte vocabule, ci a constitui, de fapt, o teorie validă prin aflarea și interrelaționarea *conceptelor* și *categoriilor adecvate*.

Din acest punct de vedere, o „psihanaliză antropologică", cum califică Hesnard proiectul lui Lacan, se acordă în mod necesar cu fenomenologia la rîndul ei restructurată prin relectura lui Husserl (sau prin lectura postumelor husserliene) întreprinsă divers dar în consens de la Heidegger la Merleau-Ponty. Este evident programatică includerea de către Lacan, în primul număr al revistei „La Psychanalyse" după grupajul de „comentarii la textele lui Freud", a unui text al lui Heidegger (*Logos*, tradus de Lacan și revăzut, în franceză, de autorul însuși), și în fruntea celuilalt grupaj, al *Scrierilor*. Iar Merleau-Ponty, în prefața cărții lui Hesnard *L'oeuvre de Freud* (1960) precizează raporturile ce justifică întreprinderea noii direcții: „Fenomenologia aduce psihanalizei categorii, mijloace de ex-

presie de care are nevoie pentru a fi pe deplin ea însăşi". Ea îi dă astfel posibilitatea să identifice „realitatea psihică", esenţa „intersubiectivităţii", „opera fantastică în stare să reconstruiască o lume în marginea şi împotriva lumii adevărate, o istorie trăită sub istoria efectivă. Pe de altă parte, freudismul confirmă fenomenologia în descrierea unei conştiinţe care nu e atîta cunoaştere sau reprezentare cît *investire* şi îi aduce un material ce creşte ponderea celor spuse de ea în genere despre relaţiile omului cu lumea şi despre legătura interumană".

Dar, cum arată motoul lui Lacan pentru „La Psychanalyse", „Si la psychanalyse habite le langage, elle ne saurait sans s'alterer le méconnaître en son discours ...". Teoria psihanalizei nu poate fi decît o semiotică şi Lacan e dintre cei ce văd în lingvistică structurală provenită din Saussure o „ştiinţă-pilot" pentru toate ştiinţele despre om.

Ne vom orienta, pe cît posibil, în reconstituirea sistemului Freud-Lacan după *Indicele* oferit în anexă drept „cheie", dar oprindu-ne numai la articulaţiile raportabile la tematismul literar.

a) *Ordinea simbolică.* Structura psihicului implică trei ordini: a *simbolicului*, a *imaginarului* şi a *realului*. *Simbolicul* ocupă locul prioritar în raport cu celelalte două. Aceasta este teoria lacaniană a *subiectului* (a „omului" ca *eu gînditor*, *cogito*); în jocul realităţii inconştientului, provocat de psihanalist, subiectul este introdus în *limbajul* dorinţei sale, care îi *preexistă*:

„dacă omul ajunge să gîndească ordinea simbolică e pentru că el e dinainte prins în ea. Iluzia că el a format-o prin conştiinţa sa provine din faptul că a putut intra în această ordine, ca subiect, tocmai pe calea relaţiei sale *imaginare* cu semenul său. Dar nu şi-a putut face această *intrare* decît prin *defileul radical al vorbirii*". *(Le séminaire sur la lettre volée)*: „Prin *cuvînt*, care e deja o *prezenţă făcută dintr-o absenţă*, absenţa însăşi începe să se numească, într-un moment original, a cărui *recreare perpetuă* a surprins-o geniul lui Fred în jocul copiilor. Iar din cuplul acesta modulat al prezenţei şi al absenţei se naşte *universul de sens al unei limbi în care universul lucrurilor se aşază ulterior* ... *Lumea cuvintelor* e aceea care

creează lumea lucrurilor ..." „*Omul vorbește*, dar numai pentru că *simbolul l-a făcut om*" ... *(Fonction et champ de la parole et du langage)*. „Un psihanalist trebuie să fie convins că omul este, înainte de a se naște și dincolo de moarte, prins în *lanțul simbolic ... Această exterioritate a simbolului în raport cu omul este însăși noțiunea de inconștient*". Jung n-a descoperit un lucru extraordinar, după părerea lui Lacan, prin „arhetipul" care face din simbol o „înflorire a sufletului" și nici prin opunerea unui inconștient colectiv celui individual. Freud arătase (explicit în *Moise*, implicit în *Totem* și *Tabu*) ce este fundamental: „că o dramă uitată străbate inconștientul epocilor". Dar ce trebuie precizat, împreună cu Aristotel, e că *nu sufletul vorbește*, ci omul vorbește cu sufletul său; pentru că el *își primește limbajul gata alcătuit* și ca „să intre în el" își aduce cu sine, în interiorul limbajului, nu numai „sufletul", ci și instinctele înseși „al căror fond răsună în adîncuri pentru că repercutează ecoul *semnificantului*" *(Situation de la psychanalyse en 1956)*. Toate necesitățile omului se subordonează aceleiași condiții convenționale care sînt ale semnificantului în dublul lui registru:

sincronic — de opoziție între elemente ireductibile
diacronic — de substituție și de combinație.

Prin aceasta limbajul, „chiar dacă nu acoperă totul, structurează *tot ce e relație inter-umană*" *(La direction de la cure)*.

Astfel, tradiționala „supradeterminare" freudiană nu se poate situa decît în această determinare *simbolică* prin *limbaj*. Dorința inconștientă se fixează într-un *lanț semnificant* care autorizează memoria inconștientului. De la Freud ne este cunoscut „automatismul repetiției" *(Wirderholungszwang)* care își are principiul în așa numita *insistență* a lanțului semnificant (*insistența* fiind un concept corelativ cu *ex-sistența*, adică tocmai cu locul excentric în care trebuie să situăm *subiectul inconștient*). Că nimic din planul real nu privește psihanaliza, e limpede; dar însuși planul *imaginar* nu semnifică ceva decît subordonat simbolicului: „incidentele imaginare nu dezvăluie nimic din inconștient dacă nu sînt raportate la *lanțul simbolic* care *le leagă* și *le orientează*". Deplasarea *(Entstellung)*

semnificantului e ceea ce decide, în orice situație psihanalitică, mișcarea „efectelor" analizate tradițional: refularea, negarea, respingerea *(Verdrongund, Verneinung, Verwerfund)*.

Cam acestea sînt cadrele conceptuale ale *supremației simbolicului*, echivalență a *supremației semnificantului* față de *semnificat*. Inconștientul freudian devine domeniul unui *rebus* (expresia e a lui Freud însuși, aplicată la semantica visului) ce se cere descifrat pornindu-se de la text spre sens, nu invers.

O dată stabilit că semnificantul (exterior, autonom, deplasabil, prioritar față de semnificat) e *constituentul subiectului*, urmează să se observe „defileurile semnificantului" (sau ale vorbirii) care manifestă procesul de transformare a omului în subiect. Într-o asemenea lumină se explică geneza și funcția Eului, raportată la „identificarea imaginară" și la „identificarea simbolică". „Defileele" situate indică „stadiul oglinzii", „narcisismul", „agresivitatea". Proprietățile supradeterminării simbolice explică non-linearitatea transformărilor prin defilee, raportul cu timpul logic etc... O terminologie fenomenologică încarcă, de fapt, termenii lanțului semnificant în care găsim, în ultimă instanță, „moartea", „a doua moarte", „realul ca imposibil" și „l'être de l'étant" (ceea ce s-ar traduce oarecum prin *„ființa ființului"*); de văzut, pentru toate acestea, mai ales *Fonction et champ* (articolul citat), *Variantes de la cure-type*. *Introduction au commentaire de J. Hyppolite sur le „Verneinung" de Freud* și *Réponse* la același comentariu. *La chose freudienne*, cuprins în partea a IV-a din *Ecrits*.

b) *Eul, subiectul*. După cadrele conceptuale, elementele prezentate mai întîi succesiv pot fi reluate în simultaneitatea lor. O primă clasă ar distinge: *corpul*, *eul* și *subiectul*. A doua, funcția *eului* (iluzia *autonomiei*, cu *structura paranoică a eului* și a cunoașterii umane și cu *formațiile eului* în raport cu *Supraeul* conceput tradițional, cu *Eul-ideal* și cu *Idealul eului;* „punerea în scenă" psihanalitică manifestă *dorința* în *fantasmă;* urmează mecanismele *apărării* raportate la sentimentul *frustrării;* în fine, derivate din simbolizarea primordială, relațiile de *dragoste* și *ură*.

A treia clasă ar fi aceea a *structurii subiectului*. Aici *subiectul adevărat* e urmărit ca subiect al lanțului semnificant. Acest subiect nu e deci *Eul* (constituit în nucleul său de o serie a unor identificări alienante), ci o echivalență a acelui *Es* din faimoasa și controversata formulă a lui Freud: „*Wo Es war, soll ich werden*", interpretată în fel și chip dar însemnînd pentru Lacan (cf. *La chose freudienne)*, în franceză: „*Là où s'était, c'est mon devoir que je vienne à être*". Ceea ce e aproape intraductibil dacă nu acceptăm o forțare a limbii noastre analoagă aceleia pe care i-o impune Lacan francezei. Deci: „Acolo unde se era, e datoria mea să ajung să fiu". Traducerea lui Lacan e explicată printr-o lungă analiză care autorizează întreaga teorie și asupra căreia revine adesea (v. și *L'instance de la lettre dans l'inconscient. Remarque sur le rapport de Lagache* — acesta tradusese formula prin: „Acolo unde era Eul trebuie să fie conștiința"; *Subversion du sujet et dialectique du désir; La science et la vérité)*. Freud n-a spus *das Es*, ci pur și simplu *Es*. În terminologia constituită, Freud a scris *das Es* și *das Ich* pentru a menține distincția fundamentală între *Es* ca subiect veritabil al inconștientului și *eul (Ich)* constituit în nucleul său printr-o serie de identificări alienante. În formula citată, se spune însă că *acolo (Wo)* unde *Es*, *subiect lipsit de articolul hotărît das și de orice alt articol* obiectivant, era *(war)* — deci în locul unde se afla acest *es* inarticulat (care ar fi *se* în românește) e o *datorie (soll)* ca *eu (Ich)* să ajung să fiu *(werden* = a deveni)." „De aceea vom consimți să forțăm un pic în franceză formele semnificantului aliniindu-le ponderii pe care în acest caz germana o acceptă mai bine spre a cuprinde o semnificație încă rebelă; deci să ne servim de omofonia lui *es* german cu inițiala cuvîntului *subiect*". S-ar spune în franceză, corect, *c'était*, *ça* echivalîndu-l aproximativ pe *es*, dar fiind o sintagmă clișeizată semnul s-ar pierde pentru că *c'était* înseamnă doar *era*, fără subiect precizat; dar dată fiind omofonia *ç* — *s*, Lacan optează pentru producerea verbului *s'être* (= *a se fi*); deci, la imperfect, *se era!!* prin care s-ar exprima modul subiectivității absolute, „astfel cum a descoperit-o Freud în excentricitatea ei radicală".

În fine, o ultimă opoziţie a acestei clase pune faţă în faţă *topologia subiectului* (spaţiu simbolic) şi *geometria eului* (spaţiu imaginar, deci secund).

În clasa a IV-a, se pot sistematiza problemele *comunicării intersubiective;* critica subiectivismului şi discutarea *limbajului-semn* ca şi a *metalimbajului;* funcţia lui *eu* ca subiect al enunţului (de neconfundat cu *eul;* în franceză *je/moi*); formula comunicării: „Limbajul uman constituie o comunicare în care emiţătorul primeşte din partea receptorului propriului său mesaj sub o formă inversată“ *(Fonction et champ...)*

c) *Dorinţa şi interpretarea ei.* Sistemul priveşte acum propriu-zis liniile directoare ale terapeuticii psihanaliticii: de la structura comunicării, se poate deduce cum trebuie analistul „să asculte inconştientul“. În ultimă instanţă, demonstraţia se centrează pe semnificantul prin excelenţă al dorinţei (falusul). Dar tocmai această grupare sistematizatoare implică aplicativitatea *interpretării analitice şi la universul simbolic al operei literare.*

Aici se află formaţiile inconştientului şi toate indicaţiile privitoare la *simptom*, echivalabil — să spunem, stilistic — cu *tema obsedantă* a operei literare.

De aici se poate trece la ceea ce numeşte Lacan *retorica inconştientului*, firească de vreme ce inconştientul este structurat ca un limbaj, cu propriile lui legi. Iată cum apar astfel noţiunile de *analogie*, *metaforă* şi *metonimie* într-o accepţie în orice caz experimentabilă şi pe planul analizei literare.

Metafora se defineşte în *opoziţie cu analogia* şi tocmai de aceea Freud, deschizînd drumul spre interpretarea viselor, ne-a călăuzit şi spre *simbolismul analitic* strict opus *gîndirii* analogice (cf. *Fonction et champ*). În schimb, *metafora* şi *metonimia* sînt corelative sau, dacă vrem, *„cele două versante ale cîmpului efectiv pe care îl constituie semnificantul pentru ca sensul să-şi găsească locul în el (cf. L'instance de la lettre dans l'inconscient).*

Însăşi analiza lui Lacan trece aici din planul discursului cotidian în cel al poeziei, invocînd în sprijin nu numai de mult ştiutele distincţii saussuriene, ci şi notele

lăsate de Saussure despre *anagrame* și publicate de către Jean Starobinski în „Mercure de France" din febr. 1964.

Exemplul inițial e al clasicei figuri de stil numite *metonimie* și ilustrată în Quintilianus prin imaginea celor „treizeci de pînze" de fapt, „neliniștea pe care o provoca în noi prin faptul că îndărătul ei se ascunde cuvîntul *corabie* ... voala mai puțin aceste ilustre pînze decît definiția pe care trebuiau ele s-o ilustreze". „Partea luată în locul întregului, ne spunea, dacă e să considerăm lucrurile în chip *real*, nu ne dă nici o idee despre ce trebuie să înțelegem cu privire la imporanța flotei pe care aceste 30 de pînze aveau totuși menirea să o evalueze: o corabie cu o singură pînză e, evident cazul cel mai puțin obișnuit. De unde se vede că, de fapt, conexiunea corăbiei cu pînza nu se află decît în *semnificant* și că tocmai pe luarea *mot á mot* a acestei conexiuni se întemeiază metonimia".

Celălalt versant, *metafora*, e discutată pornind de la exemplul dat în dicționarul lui Quillet: *Sa gerbe n'était pas avare, ni haineuse* (Hugo). Cu precizarea că poezia modernă și școala suprarealistă ne-au dus cu un mare pas înainte, demonstrînd că „orice conjuncție a două semnificante ar fi echivalentă pentru constituirea unei metafore dacă nu s-ar cere — pentru producerea scînteii poetice, sau, cu alte cuvinte, tocmai pentru a putea avea loc o creație metaforică — condiția unei cît mai mari disparități între imaginile semnificante". Dar, deși această poziție radicală se bazează pe „scriitura automată" și a fost experimentată numai sub acoperirea freudismului, ea rămîne marcată de confuzie, pentru că „doctrina acestei poziții e falsă". *Scînteia creatoare a metaforei nu izbucnește din alăturarea a două imagini, adică a doi semnificanți deopotrivă actualizați. Ea țîșnește între doi semnificanți din care unul s-a substituit celuilalt luîndu-i locul în lanțul semnificant, în vreme ce semnificantul ocultat rămîne prezent prin conexiunea sa (metonimică)* cu restul lanțului".

În versul lui Hugo e limpede că nu erupe nici o lumină din afirmația că „o jerbă nu e nici zgîrcită, nici plină de ură" pentru că această afirmație „nu are nici meritul, nici cusurul acestor atribute, și unul și celălalt fiind, ca și ea,

proprietăţi ale lui Booz ...". „Dacă jerba trimite la Booz e pentru că i se substituie lui în lanţul semnificant ...". De aici încolo *jerba* l-a aruncat pe Booz „în tenebrele de afară, în care zgîrcenia şi ura îl găzduiesc în vidul negaţei lor". „Dar dacă donatorul a dispărut odată cu donaţia sa, el se iveşte iar în ceea ce înconjură figura în care s-a anihilat. Căci e strălucirea defundităţii — care anunţă surpriza pe care o cînta poemul, adică făgăduinţa, pe care bătrînul o va primi într-un context sacru, apropiatei sale paternităţi". Aşadar scînteia poetică se produce, „între semnificantul numelui propriu al unui om şi cel ce îl desfiinţează metaforic".

În ultimă instanţă, „metafora se situează în punctul precis în care sensul se produce în non-sens, adică în pragul despre care Freud a descoperit că, dacă e trecut invers, dă loc acelei vorbe ce e în franceză vorba prin excelenţă, vorba ce nu are alt personaj decît semnificantul spiritului (germ. Witz) şi în care vezi că tocmai propriul său destin şi-l provoacă omul prin luarea în rîs a semnificantului".

Coprezenţa nu numai a elementelor din lanţul semnificant orizontal, ci şi a atenanţelor sale verticale, în semnificat, ne arată efectele repartizate după două structuri fundamentale în metonimie şi în metaforă.

În structura metonimică, „conexiunea semnificant-semnificat e ceea ce permite eliziunea prin care un semnificant aşază absenţa fiinţei în relaţia de obiect, servindu-se de valoarea referenţială a semnificaţiei pentru a învesti cu dorinţa ce vizează absenţa pe care o suportă".

În structura metaforică, „prin substituirea unui semnificant prin altul se produce un efect de semnificaţie, care ţine de poezie sau de creaţie, cu alte cuvinte de realizarea semnificaţiei în cauză".

Termenul productiv al efectului semnificant (sau semnificanţă) este *latent în metonimie* şi *patent în metaforă*.

Ceva mai puţin abstract („intelectualizat") pentru că vorbeşte despre un bătrîn precursor (*Sur la théorie du symbolisme d'Ernest Jones*, reia Lacan seria *analogie — metonimie-metaforă* cînd foloseşte şi o ilustraţie mai „anecdotică": de pildă în legătură cu observaţia lui Jones despre copilul care transferă strigătul raţei — mac — nu numai

la rață, al cărei atribut firesc este, ci și la o serie de obiecte printre care muștele, vinul și chiar un ban. Jones vede aici o re-atribuire bazată pe aperceperea unei similitudini volatile. Analogia este deci folosită excesiv, pentru a extinde dinamica zburătoarei pînă la diluția fluidului și chiar a ușurinței cu care un ban poate fi atins în treacăt de o aripă! „Funcția metonimiei, ca fiind susținută de lanțul semnificant, acoperă evident mai bine contiguitatea păsării cu lichidul în care se scaldă"; în schimb, cînd copilul spune *mac* și la *ban*, semnificantul e folosit ca metaforă. „Trebuie să definim metafora prin implantarea într-un lanț semnificant a altui semnificant, prin care cel înlocuit cade la rangul de semnificat iar ca semnificant latent perpetuează intervalul în care se poate intercala un alt lanț semnificant".

Capitolul din sistem despre *experiența analitică* are și el oarecare tangență posibilă cu analiza literară. Nu atît în privința „tehnicii" în genere, cît și în ceea ce se raportează, de pildă, la metoda *asociației „libere"* în care vorbitorul e lăsat să-și manifeste lanțul simbolic latent care vorbește prin el (cf. metoda *paranoicocritică* a lui Dali pe care o și evocă Lacan, fugitiv).

Sugestii sînt deci: urmează să le vedem în relativa lor valorificare la unii dintre „noii noi critici". Pînă atunci, putem doar urma sfatul discipolului care a înlocuit Indicele-cheie și care, imitînd topica mallarméeană a magistrului, ne spune:

„Fie-ne îngăduit să mai adăugăm că știm discursul lacanian închis entuziasmului, pentru că am recunoscut, în ceea ce se numește *deschiderea sa*, progresul unei sistematizări a cărei coerență a fost, prin Raportul de la Roma, definitiv stabilită, iar îngrădirea asigurată. Iată de ce, după conceptul pe care îl avem în legătură cu aceste *Scrieri*, profită mai mult cine le studiază ca formîndu-se în sistem, în ciuda elipsei stilului, necesară, spune Lacan, formării analiștilor. Din parte-ne, neavînd de ce să ne îngrijim de eficacitatea teoriei în acest domeniu, îl vom încuraja pe cititor spunîndu-i dinainte că nu există limită exterioară (adică pe care să nu o producă funcționarea gîndirii sub constrîngerea structurii sale) pentru expansiunea

formalizării în cîmpul discursului, prin aceea că nu există vreun loc în care forța să-i fie înfrîntă fără să-i poată asedia împrejurimile — și să reducă spărtura, prin schimbarea sintaxei..."

PERSPECTIVE

Dacă urmărim destinul actual al psihanalizei, este evidentă o recrudescență a influenței exercitate de ea, după o perioadă în care părea iminent refluxul. Dar recrudescența de dată recentă se produce în opoziție netă față de tradiția veche a psihanalizei literare din anii '30, cînd devenise o modă cvasiuniversală. Recrudescență opoziționistă care în același timp afirmă și neagă o moștenire, operînd mutații fundamentale.

Am constatat decesul psihanalizei „medicale" aplicate la critica literară. Vremurile eroice și naive au ajuns în faza caricaturală pe care n-o mai ia nimeni în serios.

Prima mutație s-a produs, de mult, ca reacție împotriva textelor clasice: a fost aceea a lui *Jung*, în plină ascensiune a freudismului. Intră în această reacție și un refuz al pansexualismului care începea să domine.

Inconștientul se cerea explorat în adîncime, nu redus la acțiunea unui unic instinct refulat — sau al cîtorva, elementare și simple, explicate printr-o traumă individuală fixată în copilărie. Freud însuși descoperise zona mai profundă și mai largă a inconștientului colectiv, dar n-o explorase decît puțin, în vreme ce discipolii ajunseseră obsedați de simbolistica defulărilor unidirecționate și începuseră să se întoarcă, mai curînd spre o fază prenatală a traumatismelor individuale. Jung deplasează totul în altă direcție, subordonînd subconștientului individual unui colectiv. Psihanalitic propriu-zis, aceasta implica modificări terapeutice și interpretative care nu ne privesc.

Pe planul interpretării artei și literaturii, însă, dizidența jungiană a întîlnit vechi intuiții ale filozofiei culturii. Ideea unei vîrste mitice a omenirii, pornită de la Vico și de la romantici, s-a revalorificat în ideea persistenței în inconștient a acestei vîrste.

Miturile trăite ca realităţi *in ille temporum*, alcătuiesc în indivizii moderni o zonă ignorată de *eu* dar impunîndu-şi viziunea asupra lumii. Poetul învie această viziune arhaică, fără să-şi dea seama, indiferent de intenţia sa, eventuală, de a prelucra „artistic" miturile antice. Evident cea mai fertilă consecinţă a întîlnirii cu jungismul avea să se manifeste în reconstituirea mentalităţii primitive, de către etnografi, folclorişti şi istorici ai religiilor. Descrierii şi inventarierii din exterior, supralicitată de un Frazer, avea să-i urmeze o înţelegere din *interior* care stă la baza studiilor ştiinţifice în domeniile amintite. Dar ipoteza lui Jung a avut şi urmări pentru critica literară, în variantele aşa-numitei *critici mitice*. Exemplul clasic este acela, contemporan cu psihanaliza literară a medicilor: critica mitică a profesoarei Maud Brodkin, cu *Archetipal Patterns in Poetry (Psychological etudies of imagination* London 1934) cu reeditări foarte recente (ultima, cunoscută de noi în 1968). Ideea autoarei nu este foarte complexă dar rămîne fundamentală: imaginaţia poetică păstrează „tiparele" *(forms of patterns)* mitice sub aparenţe modificate". *The Waste Land* a lui T.S. Eliot poate fi interpretat în diferite feluri; dezvăluirea tiparului îndărătul epicului modern ne trimite, însă, la mitul „veşnicei întoarceri"; poetul l-a retrăit dincolo de proiectul său conştient.

Aflăm astfel „forme arhetipale („archetipal patterns") ale creaţiilor înscrise în istoria universală a literaturii. Autoarea studiază asemenea „archetipal patterns" în poezia tragică şi reintegrează complexul din Oedip antifreudian, prin inconştientul colectiv care păstrează, prin mit, semnul unei cunoaşteri, nu indicele unei refulări. Arhetipul opoziţiei cer-iad descoperă înţelesuri universale unei teme pe care lansonienii o explică istoric şi comparatist iar freudienii ortodocşi, cînd nu o ignoră, o introduc în simbolistica sexuală. „Creanga de aur", de pildă este un arhetip al credinţei omului (şi poetului) în autocunoaşterea naturii ş.a.m.d.

În critica americană recentă, „critica mitică" se îndepărtează şi de Jung, păstrîndu-i terminologia, ca în neo-retorica lui Northrop Frye *(Anatomy of Criticism*, 1957). Acesta face o critică a criticii incluzînd, treptat,

raportul interpretării arhetipale și transgresîndu-l. Critica *istorică* îl exclude. O critică „etică", însă bazată pe o „teorie a simbolurilor", îl reintroduce. În faza literară și descriptivă a acesteia, simbolul apare ca motiv și ca semn; în faza „formală", ca imagine; în faza „mitică" *simbolul devine arhetip*. Individualizarea se produce în faza „anagogică" cînd simbolul apare ca „monadă". *Critica arhetipală*, în definiția lui Frye, se fundamentează pe o complexă teorie a miturilor, ducînd la trei tipuri imagistice în interpretarea semnului arhetipal: imagistica *apocaliptică*, cea *demonică* și cea *analogică*. Ca orice taxinomie arhetipală, de îndată ce nu este exhaustivă, avem în față doar o selecție arbitrară. Frye o compensează printr-o *teorie a genurilor*, foarte stranie, relaționată arhetipal cu ritmul etern (și exhaustiv) al anotimpurilor: *mitului primăverii* i-ar corespunde comedia; *mitului verii* — romanul cavaleresc; *mitului toamnei* — tragedia; *mitului iernii* — ironia și satira. O *critică retorică* transgresînd-o pe cea mitică definitivează teoria genurilor prin racordarea la ritmuri proprii limbajului literar: Ritmul *recurenței* duce la *epos;* al continuității la *proză;* al decorului — *la dramă*, al asociației — *la lirică*. Pe cît de ingenios pe atît de discutabil, Northrop Frye a suscitat în jurul său cele mai numeroase comentarii pro și contra.

Cu siguranță mai rodnică prin școala ei, este critica *mitică franceză*, întemeiată pe seria tetralogică a lui Gaston Bachelard. Terminologia freudiană folosită inițial de acest filozof al științei, raționalist convins, l-a condus la „psihanalizarea" gîndirii savante. „Psihanalizarea" însemna „denunțarea" unor „atavisme" ale vîrstei mitice, magice și ritualice acolo unde știința pretindea rigoare și combaterea iraționalismului. Psihanalizarea aceasta nu se putea referi, evident la subconștientul individual al unui savant sau altul; ea urmărea persistența unor viziuni primitive și practici inconștient continuate de omul modern. Studiindu-le pe acestea Bachelard se întîlnește cu Jung în descoperirea *imaginației poetice*, inadmisibile pentru știință, tocmai datorită balastului ei mitic, dar condiție *sine qua non* a creației artistice. Nu mai puțin arbitrar decît alții, dar pasionat și pasionant, Bachelard

construiește o *sintaxă a metaforelor poetice*, pe baza arhetipurilor legate de „imaginarea materiei", în cele patru forme cunoscute de strămoși: foc, aer, apă și pămînt, adică a celor „patru elemente" din gîndirea antică. Eseurile lui Bachelard despre imaginație au întemeiat critica tematică: rețeaua temelor, pentru un Mauron ducînd la mitul personal, îl trimite pe Bachelard la atașarea fiecărui poet de una din cele patru forme ale imaginației materiale. Pe urmele lui Bachelard, critica tematică franceză a cunoscut cele mai prețioase contribuții recente, de la J.P. Richard pînă la Roland Barthes, acesta din urmă, perfect bachelardian, voit sau nu, în cartea sa despre *Michelet*, ilustrație a unei imaginații „acvatice" după cum Novalis, de pildă, ilustra imaginația „pirică ș.a.m.d.

Firește, consecințele concrete sînt numeroase, conceptul freudian de „complex" capătă o resemnificare, întreaga terminologie psihanalistică este reactualizată prin însăși punerea ei în discuție.

Interesant este că, de la vechea dizidență anti-freudiană a școlii lui Jung, se vădește o întoarcere treptată spre un presupus Freud autentic, pe care discipolii l-ar fi denaturat.

Astfel diferite reteoretizări, schematizîndu-l și dogmatizîndu-l, operează într-un sens Mauron, în alt sens Lacan.

Caracteristic momentului actual este, însă, *integrarea criticii psihanalitice*, prelungirea ei ca parte componentă a unei „noi critici". O mare parte a structuralismului, pe urmele lui Lacan și Barthes, realizează acest proces în care psihanaliza se exercită la nivelul „semnificanților" în limitele *textului*. Pe de altă parte școala lui Sartre a cultivat o *psihanaliză existențială* menită să dezvăluie substratul opțiunilor și angajărilor.

În sfîrșit colosala influență a marxismului în critica occidentală, marcată într-un fel sau altul de psihanaliză, își spune, în ultima vreme, cuvîntul decisiv.

Psihanaliza existențială, marxizată, dezvăluie nu numai latențele erotice, ci și, incluzîndu-le în determinismul lor, latențele sociale. Un instinct de clasă puțin manifest este dezvăluit în operele cele mai apolitice în aparență.

Scriitura devine o marcă a antagonismelor sociale în primele lucrări ale lui Barthes. Ulterior, structuralismul metodologic al unora, care își recunoaște, ca ideologie, marxismul, revalorifică și el psihanaliza. Pe de o parte în „structuralismul genetic" al școlii lui Lucian Goldmann care vede în dinamica evoluției latența ascunsă pe care crede că o descoperă prin Marx ca și printr-un Freud reinterpretat marxist. Pe de altă parte în „structuralismul materialist" profesat de discipolii lui Barthes în cadrul grupului *Tel-Quel.*

Psihanaliza devine astfel un instrument al „demascării" în sens etimologic.

Discutabilă multilateral, în însăși tendința ei de a trece dincolo de opera literară spre dedesubturi individuale sau colective ale autorilor, adesea stranie în combinațiile ei recente, psihanaliza nu poate fi în nici un caz ignorată în bilanțul cercetărilor literare.

Résumé

Une discussion sur la critique psychanalytique implique inévitablement des coordonnées théoriques, diachroniques et interdisciplinaires. Au-delà des prémises psychologiques et de l'histoire d'une évolution diversifiée, ce qui nous intéresse c'est la perspective spécifique d'une méthodologie de la critique littéraire. De ce point de vue, l'accent a été mis sur la mutation effectuée d'une thérapeutique médicale à une analyse de l'œuvre littéraire en vertu de la concentration du psychanalyste — médecin ou du critique — sur le *discours*. De cette manière on peut constater que la phase initiale de la psychanalyse littéraire a été depassée et, en même temps, qu'une nouvelle phase a été ateinte dont l'objet primordial est le texte même de l'œuvre et non les donneés extérieures de sa genèse. La psychocritique de Ch. Mauron est discutée comme représentant avec certaines limitations, cette phase. L'avenir d'une critique psychanalytique est ensuite, naturellement, mise en rapport avec la relecture de Freud par J. Lacan, avec la théorie sémiotique de l'inconscient.

Amendable comme n'importe quelle théorie, cette dernière met cependant en relief les possibilités de la régénération et de la mise en valeur de la méthodologie freudienne en la rapportant à la science moderne des signes et, surtout, aux efforts en vue de dissocier le littéraire d'autres phénomènes dont la source se trouve dans le psychique humain. Il est évident qu'une critique littéraire sur la verticale, des profondeurs latentes cachées derrière des superficies littéraires, est désirable, et qu'elle peut être parfaitement intégrée dans les recherches de la critique marxiste d'aujourd'hui.

Summary

A discussion on psycho-analytical criticism involves necessary theoretical co-ordinates, diachronic and interdisciplinary ones. Beyond the psychological premises and the history of a diversified evolution, we are interested in the specific prospect of a smethodology of literary criticism. From this point of view the tress was laid on the mutation effected from medical therapeutics to an analysis of the literary work by virtue of the concentration of the psycho-analyst — physician or critic — upon the *discourse*. In this way one can find out that the initial phase of the literary psycho-analysis has been transcended and another one has been reached, the primordial object of which is the text of the work itself and not the exterior data of its genesis. Ch. Mauron's psycho-criticism is discussed as it represents this phase, with certain limitations. Then, of course, the future of a psycho-analytical criticism is referred to Freud's re-reading by J. Lacan, and to the theory of the structure of semiotics of the unconscious. Amendable as any theory, the latter one emphasizes, however, the possibilities to renew and to turn to account the Freudian methodology by its interrelationship with the modern science of signs and above all, by the efforts to dissociate the literary aspect from other phenomena that have their source in the human psychic. Evidently, a literary criticism by the vertical, that of the latent depths hidden behind some literary superficialities, is wished for and it can be perfectly integrated into the seekings of today's Marxian criticism.

Critica sociologică

ION VASILE ȘERBAN

1.0. Actul critic este un act practic, desăvîrşit într-o *lucrare* concretă, semnificantă în sine şi prin sine, calificabilă în ea însăşi: o operă cu experienţă proprie. El porneşte de la o realitate de asemenea concretă — opera literară — interesat întotdeauna, în mod esenţial şi primordial, tocmai de concreteţea acestei realităţi, de unicitatea ei.

Orice operă literară se defineşte, în raport cu celelalte opere, prin relaţii de asemănare şi de alteritate. Actul critic îşi îndreaptă demersurile spre materia corespunzătoare ultimelor dintre ele. Poezia lui Ion Barbu (de exemplu) îl interesează pe critic — în primul rînd — pentru teritoriile ei noi, ivite atunci întîia oară în lume. El trebuie să se acorde pulsaţiilor unui timp unic, ivit *atunci*, năzuind să-l măsoare nu prin vechile ceasornice existente, ci prin invenţia unui ceasornic nou, ale cărui norme de construcţie sînt imanente operei respective. Calendarele s-au inventat şi s-au perfecţionat urmînd regulile exclusive ale duratei exacte care măsoară mişcarea terestră de revoluţie în jurul soarelui. Criticul trebuie să se apropie de operă, printr-un studiu profund şi atent, tocmai spre a-i dezvălui (şi respecta) legile mişcării interioare, prin care se defineşte orice univers — în relativa lui existenţă. A găsi un „orrigo“ al poeziei barbiene, punct de început şi punct determinant al acesteia, şi a reuşi să *măsori* prin el viaţa operei — e limita ideală, posibilă, dar niciodată atinsă, spre care se îndreaptă întreprinderea criticului.

Faţă de opera literară, actul critic se defineşte ca o tendinţă, ca o direcţie, ca un vector; faţă de sine însuşi, se întemeiază ca un obiect, ca o creaţie, ca o altă operă. Din acest ultim punct de vedere, fiecare act critic este unic;

imposibil de verificat dincolo de el, numai coerent şi semnificant în sine, el îşi asumă toate riscurile unei opere, ca atare. Socotite în prima ipostază, mulţimea actelor critice, variabilă de la un autor la altul, acceptă, totuşi, criteriile unei clasificări. Reducţia taxinomică se operează printr-un numitor comun, constituit din principiile metodologice fundamentale care guvernează orice investigaţie critică. Metoda — în sensul cel mai apropiat de etimonul său grecesc: drumul spre adevăr — devine, astfel, din instrument de lucru, o formulă critică.

2.0. O analiză a metodologiei părăseşte domeniul operelor criticii, ca existenţe unice, vizînd faţă de acestea un metateritoriu — cel al teoriei. Formulată deseori ca un program manifest, anterior interpretării critice, metodologia se argumentează şi se validează, numai la sfîrşitul acesteia, în lucrarea concretă a criticului. Ea se corelează indestructibil, pînă la limita sinonimiei, cu un subtext teoretic. În consecinţă, orice metodă critică afirmată ca un plan al adecvării la obiect se defineşte, explicit ori implicit, în raport cu o teorie, înţeleasă ca „ipoteză anticipatoare asupra naturii raporturilor interne ale obiectului cercetat" (Jean Starobinski).

Obiectul criticii literare este opera. A analiza, a interpreta, a justifica, a evalua opera literară — acestea sînt, într-un rezumat ad-hoc, sarcinile ei fundamentale. Împlinită în lucrarea critică, originală şi suficientă sieşi, critica literară este — totuşi —, în ultimă instanţă, o activitate secundă, consecutivă operei în sine şi imposibilă în afara ei. Centrul vital al criticii, aflat înăuntrul operei prime, orientează în mod necesar demersurile sale în funcţie de o filozofie a acesteia. Orice încercare de clasificare a formulelor critice include între criteriile ei cel puţin unul determinat de structura acceptată a operei.

Urmărind criterii dintre cele mai generale care ar putea prezida o clasificare, se poate obţine o tipologie binară cu un eficient caracter operatoriu. Tipurile considerate ar corespunde, în mare parte, celor două direcţii ale studiului literaturii subliniate de teoreticianul american

René Wellek: abordarea intrinsecă şi extrinsecă a operei*. Delimităm o critică interesată de opera în sine şi o alta circumscrisă „cadrului" acesteia; o critică a spaţiului operei şi una a spaţiului exterior din care şi în care ea s-a ivit. Am avea astfel o critică *directă* şi o critică *indirectă*, într-o terminologie pe care o socotim mai exactă, căci fiecare din tipurile amintite are conştiinţa că demersurile sale urmăresc principial opera.

3.0. Critica indirectă — dacă ni se acceptă o analogie — ar corespunde într-o sintaxă a operei complementelor indirecte, de agent şi circumstanţiale, încercînd să stabilească şi să explice cui îi este atribuită (cine a săvîrşit-o?), care îi este punctul de plecare, limita şi direcţia în spaţiu, insistînd asupra momentului şi epocii. Întrebarea primordială a criticii indirecte este DE CE? cu întregul său lanţ sinonimic. Mărturisit sau nu, ea urmăreşte să afle cauzele care au determinat (produs) opera, demers necesar pentru înţelegerea şi explicarea acesteia. Critica indirectă îşi părăseşte obiectul în căutarea originilor lui, socotindu-l un reflex al acestora, ecou al unei realităţi exterioare. Critica psihanalitică, spre exemplu, este în căutarea unei astfel de realităţi, dezinteresîndu-se — aparent — de opera în sine. Considerînd-o pe aceasta ca un recipient cu mărturii ale vieţii subconştientului, ea năzuieşte să descopere ce se ascunde în spatele acestor mărturii. Psihicul, înţeles ca origine a operei, devine un instrument operaţional. Adevărul despre Hamlet se luminează prin „complexul lui Oedip", alte opere se destăinuie prin decodarea simbolurilor sexuale. Pentru critica mitică, o altă formulă indirectă, realitatea cercetată este tot subconştientul, definit acum ca un rezervor colectiv al „motivelor arhetipale" şi al imaginilor primordiale ale omenirii. Poemul este un transmiţător al miturilor originare, pe care, descoperindu-le, criticul le utilizează în descifrarea operei.

Pentru critica indirectă, „misterul" operei se află de fiecare dată în afara ei. În mod paradoxal, căutînd să o descopere, ea o abandonează. Urmărind să înţeleagă şi să jus-

* Cf. Wellek, R., Warren, A., *Teoria literaturii*, Bucureşti, 1967 (cap. III şi IV).

tifice valorile ei imanente, critica indirectă se adecvează unui teritoriu transcendent obiectului său. Demersurile ei practice ţin de un exerciţiu divinatoriu.

4.0. Aparţinînd acestui tip, critica sociologică e un studiu al sorginţilor. Originea operei, descoperită în condiţiile sociale, politice, economice ale unei realităţi determinate, capătă pentru această critică virtuţi explicative şi comprehensive. Domeniul ei de cercetare îl vor forma, astfel, cu o pondere semnificativă, structurile sociale, în care se află factorii genetici şi formativi ai operei literare. Relaţiile dintre operă şi autor se transformă aproape complet în relaţii operă-societate. Istoria societăţii devine implicit o „istorie" a operei, iar aceasta un element intrinsec al istoriei sociale.

Înţelegîndu-şi astfel mijloacele şi finalitatea, critica sociologică a fost întotdeauna subordonată unei gîndiri dominate de principiul cauzalităţii.

Categorie filozofică fundamentală, cauzalitatea, ca „relaţie dinamică, de acţiune genetică"*, a fost implicată de-a lungul timpului în dezbaterea principalelor probleme filozofice, caracterizînd cu pregnanţă gîndirea materialistă. Pentru scopul lucrării noastre, una dintre modificările atestate de istoria conceptului ni se pare relevantă. Dacă în Antichitate şi Evul Mediu principiulului cauzalizăţii i s-a atribuit mai ales o semnificaţie ontologică, în epoca modernă — consecinţă a tumultuosului avînt al cercetării ştiinţifice — el este supus, cu prioritate unui examen gnoseologic. I se conferă astfel cauzalităţii o importanţă metodologică, fiind considerată — mai mult sau mai puţin conştient — o premisă a explicării ştiinţifice a naturii.

Critica sociologică, utilizînd în mod particular demersurile criticii indirecte, se reclamă de la o filozofie a cauzalităţii, înţelegînd opera literară ca obiect determinat, în cadrul larg al dezvoltării realităţii în timp şi spaţiu. În plan practic, investigaţiile criticii sociologice sînt consecutive acestei epistemologii, iar evoluţia sa a beneficiat,

* Cf. Băncilă, O., *Cauzalitatea în filozofie şi ştiinţă*, Bucureşti, 1969.

neîndoielnic, de orientarea filozofică modernă cu privire la cauzalitate.

Definind opera ca efect, îndreptîndu-și cercetările spre un spațiu transcendent ei și valorificîndu-l pe acesta ca sorginte, critica sociologică se fundamentează pe o estetică deterministă.

5.0. Prima observație care prefigurează o astfel de estetică o întîlnim, nu întîmplător, la filozoful materialist englez Francis Bacon, cel care postula în unul dintre aforismele sale: „A cunoaște cu adevărat înseamnă a cunoaște prin cauze". S-ar putea ca textul lui, din 1605, *Advancement of Learning**, să fie cel mai vechi care solicită criticii relevarea relațiilor posibile dintre operă și societate. Rezumînd obiectivele acesteia ca tradiție a cunoașterii, Bacon subliniază — alături de interpretarea și editarea corectă a textelor, de judecarea și explicarea autorilor — necesitatea „cunoașterii epocilor, care în multe cazuri ajută considerabil interpretarea corectă". Afirmația se bazează, desigur, pe constatarea unei relații epocă-autor, explicitînd cu finețe relativismul și limitele considerării acesteia în cercetare.

5.1. În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, perspectiva deterministă asupra literaturii se situează în disputele literare — fără excepție — de partea ideilor novatoare. O regăsim în Franța în cunoscuta *ceartă dintre antici și moderni*. Scrierile care îi susțin pe aceștia din urmă se referă, constant, la definirea operei în funcție de timp și loc. Se militează cu fervoare de partizanat pentru o literatură conformă cu spiritul epocii, pentru un acord între creație și momentul căreia ea îi aparține. Argumentele sînt suficient de simple, dar interesante mai ales prin caracterul lor de anticipare a romantismului. Conceptul de scriitor ca *fiu al veacului* său se pare a fi descoperit încă în această perioadă; iar principiile estetice anticlasiciste ale „modernilor" le vom regăsi în estetica statuată de romantici, dacă nu în litera, cel puțin în spiritul lor.

* Vezi Wellek, R., *Termenul și conceptul de critică literară*, în „Conceptele criticii", București, 1970.

La 1688, două dintre lucrările care au reţinut atenţia în disputa estetică amintită au fost cele ale lui La Bruyère şi Fontenelle. În primul capitol al *Caracterelor* sale, intitulat *Des Ouvrages de l'esprit*, La Bruyère, ca discipol al tradiţiei literare, îi propune artistului — drept normă de creaţie — pictura omului ca entitate perenă, acelaşi în toate timpurile şi în toate ţările. De pe poziţiile „modernilor", deşi aflat încă sub regim cartezian, Fontenelle refuză să accepte, ca personaje ale creaţiei literare, oameni lipsiţi de individualitate. *Digression sur les Anciens et les Moderns* cuprinde multe propoziţii ce pot fi recunoscute ca o replică lui La Bruyère. Opera ar trebui să surprindă existenţe adevărate, iar omul tuturor timpurilor este un mit fals. Oamenii diferă între ei după ariile geografice şi după natura solului pe care trăiesc, iar personajele literare, asemenea oamenilor, trebuie să fie şi ele sensibile la aceste influenţe. Prin teoria caracterelor individuale, determinate de locul naturii lor, Fontenelle este — poate — primul precursor pentru determinismul geografic al lui Montesquieu.

5.2. Secolul al XVIII-lea, plin încă de respect pentru literatura clasicismului, îşi va delimita totuşi personalitatea prin puncte de vedere contrare. Secol al criticilor, prin excelenţă, el va socoti pentru prima oară ca „exerciţiu licit" revizuirea clasicilor. Anticipările romantice devin tot mai concludente.*

Punctul de vedere istorisit cîştigă teren. Se pot cita tot mai numeroase observaţii relativiste, ca această propoziţie a lui André Chenier, de o relevanţă singulară: „Les hommes ont toujours les mêmes passions, mais chaque siècle a des

* Putem nota aici devierea senzualistă a abatelui Dubos din *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture* (1719). Sugestiile lui novatoare în planul lecturii se asociază cu ferme argumente deterministe. Acordînd jurisdicţia estetică sentimentelor şi accentuînd importanţa gustului literar în receptare, abatele Dubos se înscrie în latenta campanie de subminare a fixismului clasicist şi universalului raţionalist. Dar, în acelaşi timp, el subliniază valabilitatea gustului în funcţie de simţurile oamenilor, acestea — la rîndul lor — fiind mereu schimbătoare după climat, moduri de viaţă, după mişcarea necontenită a istoriei, în spiritul acelui *corsi* şi *ricorsi* al lui Vico.

mœurs, et dans chaque siècle les mêmes passions ont une manière nouvelle de se montrer". Considerarea operei ca expresie a unui moment determinat nu putea să nu fructifice asemenea atitudini.

Obiectivele criticii înregistrează modificări sensibile. Homer nu mai e privit doar ca un model, ci mai degrabă ca exponentul unei epoci și al unei civilizații. A face reguli și a clasifica devine un lucru insuficient, impunîndu-se cu evidență necesitatea unei lecturi comprehensive; iar înțelegerea unei opere presupune integrarea ei într-o epocă, într-o perspectivă istorică ori comparatistă. Monumentala *Histoire littéraire de la France* (1733), de pildă, își propune să facă observații „istorice și critice" asupra principalelor opere și să se intereseze „de tot ceea ce are un raport particular cu literatura". Dar, pentru aprecierea și justificarea deterministă a creației spirituale, contribuția teoretică a lui Montesquieu rămîne cea mai semnificativă în veacul al XVIII-lea.

5.3. Ideile anticipatoare ale lui Fontenelle se regăsesc la iluministul francez într-o construcție sistematică și coerentă, conturînd o adevărată teorie a determinismului geografic. Opera lui fundamentală, *De l'esprit des Lois* (1748), procedînd la o analiză de tip fenomenologic a formelor de guvernămînt și a funcțiilor lor fundamentale, introduce, în ultima sa parte (cf. Partea III-a, *Legile în raportul lor cu clima, solul și tipurile umane)*, o comprehensivă perspectivă deterministă și istorică în cercetarea suprastructurii sociale. Schimbarea continuă din evoluția istorică a legilor și moravurilor unui popor (despre a căror variabilitate amintea și André Chenier) este explicată prin acțiunea determinantă a climei, solului, religiei etc., forme modificabile și ele pe ordonata diacronică.

În lucrări anterioare, orientate spre analize concrete parțiale (dar mai amănunțite), observațiile teoretice au aceeași pertinentă și sugestivă noutate. În *Réflexions sur la politique* (1716), fiecare act politic — element de suprastructură, care face obiectul eseului — e înțeles ca efect al „unui lanț de cauze infinite, ce se multiplică și se combină de la un secol la altul". Dintre acestea solul și clima sîn factorii cu ca mai mare pondere. În aceeași perioadă, *Essai*

sur les causes qui peuvent affecter les esprits et les caractères, studiu cu o solidă şi originală argumentaţie, abordează tema definirii temperamentelor indivizilor şi ale popoarelor, ca efect al unui cumul de influenţe. Se consideră că actele şi dispoziţiile umane sînt influenţate de două medii, a căror presiune stă la originea modificării modului lor de a fi. Fiecare dorinţă ori întreprindere a omului (şi nu credem că greşim dacă aşezăm între ele, explicit, creaţiile spirituale) e supusă determinării unei rezultante provenite din acţiunea conjugată ori în sensuri contrare a celor doi factori: „le milieu moral" şi „le milieu physique". Primul dintre ele cuprinde profesiunile, educaţia, societatea în general, cu formele ei de structură. Componenta principală a *mediului fizic* este climatul. Acţiunea lui asupra psihicului individual şi colectiv se face mijlocit, prin intermediul corpului, sugerîndu-se o legătură necesară între faptele fizice şi faptele morale. Montesquieu aşază psihologia sub dependenţa fiziologiei sau, cum s-a spus, „pune nervii în locul pasiunilor inimii", subliniind, în consecinţă, utilitatea studiului temperamentelor pentru cunoaşterea şi explicarea faptelor spirituale. Oamenii şi actele lor nu mai pot fi judecaţi în abstract, ca nişte monade închise, ci numai în cadrul viu al existenţei lor care îi formează şi îi deformează. Această existenţă nu este altceva — pentru indivizi, pentru faptele şi dispoziţiile lor, pentru legile pe care le fac ori formele de guvernămînt pe care le acceptă — decît un cîmp cauzal, aflat, după opinia iluministului francez, sub dominaţia, aproape totalitară, a climatului.

Reluată de romantism, teoria determinismului geografic a lui Montesquieu îşi va impune direct sugestiile în studiul literaturii.

5.4. Mişcare spirituală amplă, de o diversitate şi complexitate deconcertante, romantismul îşi face simţită prezenţa în aproape toate domeniile creaţiei umane: în filozofie, în literatură, în pictură şi muzică, în estetică şi lingvistică. În contextul lucrării noastre, constituirea unui nou mod de înţelegere a istoriei ni se pare a fi cîştigul cel mai important al epocii romantice. Predilecţia iluministă pentru schimbare şi înnoire capătă acum un sens înţeles şi explicat. După viziunea ciclică a istoricităţii la Vico, gîn-

direa hegeliană înseamnă o elocventă maturizare, o primă concepţie sistematică.

În literatură, scriitorii romantici — lucru uşor explicabil — sînt cei dintîi la care întîlnim sentimentul istoriei. Dacă şi în creaţii anterioare, în Renaştere, în dramele elisabetane, găsim un *simţ istoric*, culoarea istorică, aşa cum o surprind romanticii, nu apăruse încă. Pentru ei istoria nu mai este un fundal nedeterminat, un ecran pentru proiecţia unei fantezii terifiante ca în romanul gotic; ci un cadru vivant care influenţează desfăşurarea evenimentelor şi care, la rîndul lui, suferă acţiunea acestora. Pentru romantici — artişti, istorici, filozofi — istoria devine o prezenţă activă şi o preocupare conştientă. Noua atitudine va avea consecinţe durabile în variate domenii ale cunoaşterii, susţinută continuu de istoria însăşi, marcată de la momentul romantic încoace de o evoluţie trepidantă.

Explozia revoluţionară de la 1789, punct de sorginte şi graniţă pentru o nouă epocă istorică, eveniment memorabil care a modificat întreaga structură socială, cu recul imediat la nivelul instituţiilor, cu schimbări în artă, morală, religie etc., a supus cu mare forţă atenţiei — mai ales în Franţa — ideea legăturii artei cu istoria, cu împrejurările sociale, politice şi economice. Definiţia lui L. de Bonald (1802), atît de cunoscută — „literatura este expresia societăţii" — apare mai mult decît simptomatică.

5.4.1. În acelaşi an, 1802, Chauteaubriand publică monumentala *Le génie du christianisme*, sentinţă definitivă în vechea ceartă dintre antici şi moderni, concretizînd victoria ultimilor.

Cartea este o mărturie a noii orientări din veacul care abia începea. „Il est venu juste et à son heure" — recunoaşte însuşi Chauteaubriand. Reabilitarea creştinismului împotriva „prejudecăţilor" susţinute de ireligiozitatea nobilimii din secolul al XVIII-lea şi de campania iluminiştilor se făcea în numele unor realităţi istorice şi sociale noi. Argumentele pledoariei lui Chauteaubriand erau tocmai dovezile aduse în sprijinul spiritului formativ, catalitic al creştinismului, religia cea mai propice împlinirii idealurilor lumii contemporane. Scopul lui era să demonstreze „que la religion chrétienne est la plus poétique, la plus humaine, la

plus favorable à la liberté, aux arts et aux lettres; que le monde moderne lui doît tout; ...qu'elle favorise le génie, épure le goût, développe les passions vertueuses, donne de la viguer à la pensée, offre des formes nobles à l'écrivain et des inoules parfaits à l'artiste..." Apologia creştinismului se revendică, astfel, de la necesitatea sincronizării, în sensul dezvoltării sociale şi istorice. Sugerînd că unei arte moderne îi trebuie o inspiraţie modernă (creştină, după autorul francez), Chauteaubriand sesizează şi demonstrează existenţa relaţiilor dintre spiritul unei epoci şi caracterul dominant al creaţiei culturale.

Le génie du christianisme, împreună cu cărţile Doamnei de Staël, va fi — la început de secol — mentorul unei noi sensibilităţi literare şi al unei noi doctrine.

5.4.2. Ideile literare ale Doamnei de Staël par mai reprezentative pentru estetica romantismului, prin forţa lor persuasivă şi prin clarviziune teoretică. O inteligenţă pătimaşă şi entuziastă se ascunde în subtextul paginilor sale. „Cărţile ei de critică ar putea fi numite mai just manifeste", afirmă Thibaudet şi aprecierea lui se verifică, în primul rînd, prin imensul ecou contemporan, dar şi prin interesul încă actual al acestora.

Apărută chiar în anul de răscruce a veacurilor — 1800 — opera atît de des citată (şi mai puţin citită), *De la littérature considérée dans ses raports avec les institutions sociales*, marchează încă prin titlu o dată istorică. Ne aflăm în faţa unui program ale cărui puncte — anticipate principial — primesc acum pentru prima oară aportul unei demonstraţii sistematice, concret argumentată. „Observînd diferenţele caracteristice dintre scrierile italienilor, englezilor, germanilor şi francezilor — se susţine într-un fragment introductiv — am crezut că pot demonstra că instituţiile politice şi religioase au un mare rol în existenţa acestei diversităţi constante". Scopul cărţii este tocmai explicitarea acestui rol, semnalarea factorilor determinanţi şi analiza modului lor de participare. „Îmi propun — va accentua declarativ Doamna de Staël — să examinez care este influenţa religiei, moravurilor, legilor asupra literaturii şi care este influenţa literaturii asupra religiei, obiceiurilor şi legilor... Mi se pare că n-au fost analizate suficient cauzele morale

și politice care modifică spiritul literaturii". Sînt propoziții fără echivoc, de o noutate remarcabilă, dovezi pentru o înțelegere a dialecticii sociale destul de apropiată de gîndirea marxistă. Este adevărat că încă nu se vorbește de determinarea suprastructurii de către baza economică, influențele observate fiind relații reciproce înlăuntrul acesteia (influența religiei și moralei, spre exemplu, asupra artei). Limbajul, de asemenea, e departe de a avea claritatea textelor marxiste. Dar nu e lipsită de importanță selecția privilegiată dintre factorii determinării, tocmai a „instituțiilor politice și religioase", elemente esențiale ale suprastructurii ideologice, cea mai activă și cea mai nemijlocit legată de bază, aceea care exercită o influență hotărîtoare asupra celorlalte elemente suprastructurale.

În capitolul consacrat literaturii franceze din secolul al XVII-lea principiile teoretice sînt concretizate în analize subtile, cu considerații pertinente asupra raporturilor dintre literatură și suprastructura social-politică: „În Franța, sub noua orînduire politică — oricum s-ar închega această orînduire, nu vom mai vedea nimic asemănător literaturii secolului al XVII-lea — afirmă Doamna de Staël — și aceasta va demonstra limpede că așa-numitul *spirit* francez și eleganța franceză au fost numai un produs nemijlocit și necesar al instituțiilor și moravurilor monarhice, așa cum au existat ele în Franța timp de mai multe secole". Definirea literaturilor după regim — literaturile regimurilor monarhice și cele ale regimurilor de libertate — ne apare ca o consecință firească a perspectivei istoriste, bun cîștigat al gîndirii literare și filozofice de la acest început de secol.

În același timp, cărțile Doamnei de Staël se așază în continuarea unei tradiții. Spiritul operelor iluministe se recunoaște în argumentarea teoretică, la fel ca și în reluările terminologice. Albert Thibaudet nu greșea socotind că *De la littérature considérée dans ses raports avec les institutions sociales* „transferă în istoria literelor ideea și metoda lui Montesquieu". Una din tipologiile constituite — literaturile Nordului și literaturile Sudului — oferă o aplicare a teoriei determinismului geografic, pe care *Esprit des Lois* o afirmase în primul rînd.

Asumîndu-şi rolul de executor testamentar al ideilor lui Montesquieu în veacul al XIX-lea, Doamna de Staël se socoteşte, însă, îndreptăţită să şi-l împlinească în spiritul şi în sprijinul epocii în care trăieşte şi pe care o reprezintă. Literaturile Nordului şi literaturile Sudului ascund o distincţie între literaturile noi şi cele vechi: Ossian de o parte, Homer de cealaltă, cu o preferinţă declarată pentru Ossian, pentru literaturile caracterizate de melancolie, tristeţe, exaltare, reverie etc.. Iar în plan teoretic, argumentelor revendicate de la teoria climatului, li se alătură (într-un raport complementar) pentru a explica şi justifica diversitatea literaturilor, factori surprinşi în structuri sociale determinate.

Demonstraţia este continuată în *De L'Allemagne* (1810), cartea unei Germanii sentimentale şi visătoare, schiţînd imaginea unei ţări a romantismului. Punctul de vedere determinist rămîne şi aici suportul principal al unei gîndiri estetice manifest exprimată în favoarea noii poetici. Unităţii literaturii, fundamentată pe universalismul clasicist absolut, i se substituie imaginea unei unităţi poliedrice, constituită din părţi policrome, distincte în funcţie de diversitatea factorilor determinanţi. Tipurile de literatură observate în Germania şi Franţa, sînt explicate ca rezultante ale relaţiilor necesare dintre literatură şi moravuri, acestea din urmă înregistrînd manifestări deosebite în fiecare dintre cele două ţări. Dacă în Franţa raportul dintre particular şi comun se exprimă în favoarea colectivităţii, individul fiind absorbit în întregime de viaţa socială, în Germania, sustrăgîndu-se acestei dependenţe, omul îşi justifică o izolare care îi apără originalitatea şi îi conferă, astfel, literaturii sale însemnele noutăţii remarcabile. Distincţia dintre creaţiile individuale ale celor două literaturi îşi găseşte, deci, motivarea în modul particular de a fi al unor societăţi diferite.

5.4.3. Se poate afirma că odată cu Doamna de Staël principiile unei estetici deterministe erau deja formulate. În plus interesant şi important de amintit ni se pare faptul că acum, la începutul veacului al XIX-lea, punctele de vedere exprimate în *De l'Allemagne* nu mai erau singulare. Numai după un an, în 1811, elveţianul Simonde de

Sismondi definește, de asemenea, literatura romantică drept o expresie a societății, a vieții reale în general *(De la littérature du Midi de l'Europe)*.

În timpul Restaurației, perspectiva istorică și deterministă domină domeniul disciplinelor umanistice. Critica unui Villemain, despre care s-a spus că a sigilat definitiv alianța dintre critică și istorie *(Tableau de la littérature française au XVIII-e siècle*, 1828), ori a lui Saint Marc-Girardin *(Cours de littérature dramatique*, 1843), nu are autoritatea să se impună în evoluția esteticii deterministe. Ei rămîn epigonii unei etape pe care a început-o și a dominat-o Doamna de Staël. Traducînd teoria climatului într-o cauzalitate mai precis determinată, cărțile Doamnei de Staël cuprind, în același timp, sugestii pentru noua dezvoltare a teoriei în epoca pozitivistă, de care se leagă nmele lui Hyppolite Taine. Între aceste două puncte, o operă de tranziție, prin complexitatea ei, semnată de Sainte-Beuve — primul mare critic francez.

6.0. Critic romantic la începuturile sale (prin campania de la „Le Globe" și prin cele două studii, despre Ronsard și despre poezia secolului al XVI-lea), Sainte-Beuve își încheie activitatea ca adept al criticii științifice, ivită la sfîrșitul secolului al XIX-lea din ecourile pozitivismului în literatură. Opera lui poartă semnul unui fecund echilibru între inteligență și o vocație de artist. A practicat o critică a simpatiei, într-o scriitură descriptivă, care încearcă să traducă sugestiile intuiției într-un portret moral ori într-o atmosferă spirituală. Fără să fie un analist, rămîne un interpret fin, atent la nuanțe, anunțînd prin manieră impresionismul. Negată de generațiile mai noi (Proust, Roland Barthes), socotită de alții (J.P. Richard) precursoare a noii critici, opera beuviană a fost, în general, redusă schematic la o singură coordonată și etichetată unilateral ca o critică biografică.

Situînd-o în posteritatea esteticii deterministe și de partea adepților criticii științifice, facem o evidentă judecată parțială și tendențioasă. O socotim însă necesară pentru delimitarea unuia dintre momentele principale din evoluția criticii sociologice. Prin Sainte-Beuve, pentru prima dată, principiile unei teorii estetice deterministe sînt con-

cretizate într-un act critic interesat esenţial de operă. Teoretic, contribuţia criticului francez e observabilă îndeosebi în direcţia finalităţii comprehensive a interpretării literare.

Elev al lui Daunou („prieten de idei" cu Doamna de Staël), beneficiar al unor sugestii din Montesquieu („sufletul e un ganglion la care duc nervii"), contemporan cu Villemain, Sainte-Beuve nu e străin de principiile care prefigurau o nouă metodologie critică. „În zilele noastre — notează el — o înaltă şi filozofică metodă s-a introdus în toate ramurile istoriei. Cînd e vorba să judecăm viaţa, acţiunile, scrierile unui om celebru, începem prin a examina şi descrie epoca ce l-a precedat, societatea care l-a primit în rîndul ei, mişcarea generală imprimată spiritelor". Cercetarea spaţiilor determinante ale operei devine pentru critic sursa unor argumente hotărîtoare în interpretarea critică. Toate „portretele" sale sînt pline de observaţii biografice, de analize care îl confruntă pe autor cu secolul său şi, aproape fără excepţie, opera se dezvăluie într-o oglindă îndreptată mereu spre biografie. Un Molière şi un La Fontaine, spre exemplu, se disting de Racine ori Boileau „par divers traits qui tiennent à la fois à la nature de leurs génie et à la date de leurs venue". În predilecţia portretistică a lui Sainte-Beuve, recunoaştem şi profilul scientist al metodei sale, cu anchetele făcute mai mult asupra omului decît asupra operei. Definirea „familiei de spirite" — concept fundamental al criticii beuviene — e, de asemenea, consecinţa unei (nuanţate) asimilări a istoriei literare, istoriei naturale. Studiul literaturii, înţeles ca o clasificare de tipologii umane, traduce suportul analogic al teoriei sale. „Ce que je fais — mărturiseşte criticul într-una din operele sale — c'est de l'histoire naturelle littérraire. Être en histoire litteraire, en critique, un disciple de Bacon, ce serait une gloire. — Je voudrais que toutes ces études littéraires puissent servir un jour à établir une classification des esprits".

Urmărind printr-un demers critic comprehensiv decodarea unor relaţii cauzale, Sainte-Beuve a intuit (aşa cum numai criticii cu vocaţie o pot face) limita şi pericolul unei metode care avea de partea ei siguranţa unei mani-

feste obiectivității: posibila fetișizare a relațiilor dintre operă și factorii determinanți. Opera beuviană ne dezvăluie, în multe dintre fragmentele sale, o subiacentă desolidarizare de acceptarea unui raport mecanic între om și operă, între spațiul imaginar și spațiul biografic.

Personalitate complexă și greu de redus la o singură trăsătură, spirit clasic, echilibrat, Sainte-Beuve poate fi considerat prin multe dintre studiile lui și prin multe dintre afirmațiile teoretice, un „începător" al criticii sociologice. În afara oricărei îndoieli, un critic sedus de sugestiile esteticii deterministe, precursor al scientismului pozitivist, cărora le-a dat, prin exemplul său, autoritate.

7.0. Hyppolite Taine, primul autor care impune în literatură structura coerentă a unui sistem determinist, ca teorie a unei reale activități critice, cunoaște în aceeași măsură influența hegelianismului*, pozitivismului** și a criticii biografice a lui Sainte-Beuve.

Nu e aici locul să descifrăm geneza filozofiei tainiene, (materialiștii secolului al XVIII-lea, senzualismul lui Condillac, empiriștii și psihologii englezi — Stuart Mill'

* Cf. D. D. Roșca, *Influența lui Hegel asupra lui Taine, teoretician al cunoașterii și al artei*, București, 1968.

** Pozitivismul este consecința directă a exploziei științifice ce are loc la jumătatea secolului al XIX-lea. Se înregistrează progrese marcante în toate domeniile; apar discipline noi (sociologia). Științele naturii, îndeosebi, catalizate de doctrina evoluționistă a lui Darwin și de noile descoperiri geografice, se înscriu într-o dezvoltare spectaculoasă. Metodele acestora încep să fie considerate, datorită eficienței lor, adevărate paspartuuri, cu aplicabilitate în oricare cercetare. Simpla lor utilizare s-ar părea că acordă disciplinei respective statut de știință. Importul metodologic și studiul *obiectiv* al faptelor sînt trăsăturile principale care caracterizează, acum, disciplinele umaniste; iar studiul literaturii nu se izolează în excepție. Pozitivismul filozofic, dominant în epocă, este tot un rezultat al acestei stări de fapt, căreia, în urmă, îi acordă o motivare epistemologică. Întemeiat de Auguste Comte, el respinge filozofia ca reprezentare teoretică generalizată a lumii, refuzînd posibilitatea unei cunoașteri metafizice bazate pe noțiuni speculative. Singura cercetare necesară și eficientă este — în știință și filozofie — studiul faptelor și a raporturilor lor, confirmate de experiență. „Pozitiv este același lucru cu realul și cu utilul". Observația nemijlocită, descrierea și clasificarea datelor pozitive sînt considerate a fi investigațiile care primează.

Bain, filozofia lui Spinoza şi Hegel) delimitînd pe fragmente concrete sursele ei posibile. Putem afirma doar că fiecare dintre ele se explică printr-o selecţie posibilă numai prin pozitivism şi prin întreaga atmosferă culturală a epocii. Dacă de la Spinoza şi Hegel, de pildă, Taine a împrumutat „ideea necesităţii universale", „concepţia unui determinism absolut", el a făcut-o cu scopul întemeierii unei ştiinţe a frumosului, inductivă şi „experimentală", în consens cu întreaga orientare scientistă a timpului său. Numai în acest fel trebuie înţeleasă caracterizarea esteticii tainiene ca pozitivistă. Pozitivismul lui Taine nu poate fi limitat la cadrele pozitivismului filozofic (pe care l-a şi criticat deseori), ci acceptat într-o perspectivă mai largă ce se referă la dominanta cercetărilor filozofice, ştiinţifice şi culturale ale epocii sale, constituită prin interesul pentru obiectivitate şi pentru faptele confirmate de experienţă.

Concepînd critica literară ca pe o „cercetare filozofică", Taine aduce schimbări relevante în relaţia dintre critică şi estetică, dintre metoda şi teoria critică. La Taine, teoria critică a căpătat forma unui întreg sistem estetic (parte dintr-o filozofie), iar acest sistem estetic nu este atît fundamentul metodei critice — cum se întîmplă îndeobşte —, ci scopul prim şi adevărat al cercetării. Cercetarea critică, aşezată într-un fel în planul al doilea, devine aproape numai o exemplificare a sistemului. Mărturisirea criticului din prefaţa la ediţia a II-a a cărţii sale, *La Fontaine şi fabulele lui* este relevantă: „Cititorii vor spune: acesta nu este un eseu asupra lui La Fontaine, în fapt este un studiu despre frumos". Ca majoritatea scrierilor lui, teza de doctorat a criticului este o demonstraţie cu exemple concrete a esteticianului.

În acest context e posibilă şi utilă o concluzie anticipată, obţinută prin parafrazarea unei propoziţii a criticului însuşi despre Spinoza, notată în unul dintre caietele lui de tinereţe: „Metoda lui Taine — se poate spune — îşi are rădăcina în doctrina lui. Admis sistemul, metoda este invincibilă sau aproape invincibilă". A vorbi despre critica lui Taine înseamnă, mai exact, a discuta sistemul său estetic.

Construindu-și sistemul estetic, Taine își propune să introducă în cercetarea literară rigoarea care prezidează studiul științelor naturii. „Metoda modernă pe care încerc s-o aplic — va spune el — și care începe să se introducă în toate științele morale, constă în faptul că operele omenești, și în particular operele de artă, sînt considerate ca fapte și produse ale căror caractere trebuie să fie relevate și ale căror cauze trebuie să fie căutate. Nimic mai mult. Astfel înțeleasă, știința nu condamnă și nici nu iartă; ea constată și explică".

Ideea unei științe a artei apare ca o consecință logică a filozofiei ei. Definită în posteritatea mimesisului aristotelic, arta are un profund caracter gnoseologic, răspunzînd — alături de știință — nevoii de cunoaștere a naturii omenești. Dar dacă știința „desprinzînd cauzele și legile fundamentale, le exprimă în formule exacte și în termeni abstracți", arta „exprimă, scoate la iveală cauzele și legile fundamentale, nu prin definiții aride, inaccesibile mulțimii și inteligibile doar pentru cîțiva specialiști, ci într-un mod sensibil, adresîndu-se nu numai rațiunii, ci și simțurilor și inimii omului celui mai obișnuit". Se înțelege clar că obiectul și scopul artei nu pot fi simpla imitare a naturii. Dacă la Aristotel aceasta se săvîrșea „în marginile verosimilului și ale necesarului", Taine postulează necesitatea unei imitații *în marginile esențialului*. Imitînd natura, opera de artă nu cuprinde niciodată „naturalul ca atare". Artistul nu repetă, ci transfigurează și desăvîrșește. Superioară naturii, opera de artă dezvăluie esența lucrurilor, „legile și cauzele fundamentale" ascunse într-un haos de trăsături întîmplătoare. Frumosul nu este decît „realul purificat", iar actul creator o alegere care împlinește imperfecta creație a naturii, neputincioasă să realizeze frumosul în chip desăvîrșit. „Ni se pare atunci că natura n-a putut să-și împlinească planul, că legile ei i-au împiedicat acțiunea, că opera sa nu este egală geniului său. Neterminat și frînt, acesta este spectacolul primitiv: împrăștiată și necompletă, aceasta este vederea originară... Singură imaginația înaintează pînă la capătul drumului". Ca și pentru Sainte-Beuve, imaginația este instrumentul cu care creatorul realizează universul fictiv, ea este locul de sorginte

al operei de artă. Produsă de imaginaţie, creaţia nu este însă pentru Taine o apariţie întîmplătoare care să se opună argumentării obiectiviste a orientării sale principiale. „Invenţiile artistului — notează în prefaţa la *Filozofia artei* — sînt spontane, libere şi în aparenţă capricioase... Totuşi, toate acestea au condiţii precise şi legi fixe..." Iar într-un pasaj din *Istoria literaturii engleze*, fragment ambiguu în sine, dar suficient de clar în contextul complet al esteticii lui, găsim explicarea acestei afirmaţii: „S-a descoperit că o operă literară nu e un simplu joc al imaginaţiei, capriciul izolat al unei minţi înfierbîntate, ci copia moravurilor înconjurătoare şi semnul unei stări de spirit". Propoziţia este, în acelaşi timp, o profesiune de credinţă deterministă afirmată cu rigoare de teoremă.

Creatorul nu este decît o parte din imensul angrenaj al lumii, urmînd în chip ineluctabil necontenita lui mişcare. „Omul — spune Spinoza într-un text pe care Lanson îl consideră sursa principală a determinismului tainian — nu este în natură ca un imperiu într-un alt imperiu, ci ca o parte într-un tot, iar mişcările automatului spiritual care este fiinţa noastră sînt de asemenea reglate cu cele ale lumii materiale în care ea este cuprinsă". Creaţiile omului apar astfel ca „produse necesare" cărora ştiinţa le poate explica „elementele şi formele" printr-o „bună metodă". Ştiinţa despre artă pe care Taine doreşte s-o instaureze, prin critica lui, are prestigiul acestei metode.

Operele de artă, ca oricare alt act ori produs omenesc, sînt fapte determinate ale căror înţelegere şi apreciere depind de cunoaşterea condiţiilor concrete care le-au produs. Între operă şi aceste condiţii relaţia este aceea dintre antecedent şi consecvent. Simpla descriere a operei este lipsită de pertinenţă în afara cercetării cauzelor antecedente, generatoare. În mod firesc, obiectul criticului îl vor forma aceste cauze. Textul capătă transparenţă pentru a lăsa să se vadă dincolo de el, locurile genezei. Poemul este „doar o formă, asemenea unei cochilii fosile, unei amprente" care certifică existenţa creatorului ei. „Ce se află sub drăgălaşele pagini satinate ale unui poem modern? — se întreabă Taine. Un poet modern, un om ca Alfred de Musset, Hugo, Lamartine sau Heine, care a studiat şi a călătorit... un om care dimi-

neaţa citeşte ziarele, care locuieşte deobicei la etajul al doilea..." Acest om nu este, la rîndul lui, decît o hieroglifă, încifrare a unei alte realităţi, mai adevărată şi esenţială: omul autentic, conglomerat de „facultăţi" şi „sentimente" productive. „Omul trupesc şi vizibil e doar un indiciu cu ajutorul căruia trebuie să studiem omul invizibil şi lăuntric... Există un om lăuntric ascuns sub omul extern, şi cel de-al doilea îl exprimă pe primul". Criticul studiază „psihologia textului" spre a pătrunde în lumea sufletească din care acesta s-a ivit. Şi investigaţia continuă dincolo de stările sufleteşti ale omului autentic; mulţimea de sentimente şi emoţii umane sînt şi ele simple efecte. „N-are importanţă dacă faptele sînt fizice sau morale, ele au întotdeauna cauze; există — va continua Taine în limbajul său scientist — cauze ale ambiţiei, ale curajului, ale veracităţii, ca şi ale digestiei, ale mişcării musculare, ale căldurii animale. Viciul şi virtutea sînt nişte produse la fel ca vitriolul şi zahărul şi orice fapt complex se naşte din întîlnirea altor fapte mai simple, de care depinde... Stările şi acţiunile omului lăuntric şi invizibil au drept cauze anumite moduri generale de a gîndi şi de a simţi". Sistemul estetic tainian ne apare astfel ca o imensă clădire, pentru a cărei cunoaştere e necesară parcurgerea tuturor nivelelor; e o structură în care fiecare element capătă formă şi sens în funcţie de altele care l-au precedat. Întreaga arhitectură a acestui edificiu e dominată şi covîrşită de un principiu unic, suveran şi demiurgic: *cauza*. Omul invizibil, omul autentic, sentimentele şi în ultimul rînd opera, toate sînt produsul unor cauze prime. „Sînt cauze foarte generale, făcăci sînt cauze universale şi permanente, prezente în fiecare clipă şi în fiecare caz, acţionînd pretutindeni şi mereu, indestructibile şi pînă la urmă dominînd fără greş, în vreme ce accidentele de care se ciocnesc, fiind limitate şi parţiale, sfîrşesc prin a se lăsa covîrşite de acţiunea surdă şi necontenit repetată a acestor cauze; astfel că structura generală a lucrurilor şi trăsăturile principale ale evenimentelor sînt opera lor, astfel că religiile, filozofiile, poeziile, industria, formele societăţii şi familiei sînt, în definitiv, doar urmele lăsate de pecetea lor".

Cunoaşterea operei, ca a oricărui act ori fapt omenesc, reprezintă, în ultimă instanţă, cunoaşterea acestor cauze. Filozoful Taine a crezut în posibilitatea nemărginită a gîndirii umane, capabilă să ajungă la cunoştinţe absolute. Esteticianul, demonstrînd aceeaşi credinţă în planul artei, al literaturii, a oferit criticului o metodologie în stare să „explice totul". Punctul ei de plecare se află în definirea cauzelor generale, care, influenţînd „mecanismul istoriei umane", modifică „structura morală şi socială", sînt răspunzătoare pentru creaţiile spirituale ale omului. La temelia sistemului estetic tainian stau, în ipostaza cauzelor prime, cele „trei forţe primordiale": *rasa*, *mediul*, *momentul*. Poemul este efectul ultim al rezultantei acţiunilor lor.

Dintre factorii care contribuie la producerea operei, mediul are, desigur, cea mai mare importanţă pentru critica sociologică. Taine nu este, însă, decît un precursor al acesteia; el ajunge la criterii sociologice în critica literară, vizînd constituirea unei critici deterministe, de tip ştiinţific, pozitivist.

Prezenţa naturalistului o observăm încă de la început în enumerarea preferenţială a forţelor primordiale. *Rasa* — „predispoziţiile înnăscute şi ereditare pe care omul le aduce cu sine la lumină" — se află pe primul loc, considerată ca cel „mai bogat izvor al caracterelor dominante". Terminologia argumentaţiei, marcată de mecanica analogiei, relevă aceeaşi orientare scientistă. („Există în natură varietăţi de oameni ca şi varietăţi de tauri şi de cai... etc".) Critica tainiană urmează cu stricteţe aproape dogmatică postulatele esteticianului şi, astfel, fragmente întinse din *Istoria literaturii engleze* sînt adevărate studii asupra rasei saxone. Capitolul despre *Pictura din Ţările de Jos* din *Filozofia artei* debutează şi el prin descrierea trăsăturilor comune ale rasei germanice, analizînd deosebirile prin care ea se opune popoarelor latine. Dacă cineva ar citi parţial aceste pagini i-ar fi aproape imposibil să-şi imagineze că se află în faţa unui text de critică de artă. Spiritul omului de ştiinţă, al observatorului care-şi expune concluziile unor îndelungate cercetări şi experimente, ni se impune mai curînd, în pofida unei scriituri literaturizate. „Fiziceşte, observăm o carnaţie mai albă şi mai moale, ochi de obicei albaştri,

adesea de albastrul faianţei, ori de un ton deschis, cu atît mai deschis cu cît înaintăm spre nord, în Olanda sticloşi cîteodată, păr blond, ca firul cînepii aproape alb... Obrazul îl au de un trandafiriu încîntător, al fetelor gingaş nespus, al băieţilor tineri şi uneori chiar al vîrstinicilor rumenit şi aprins... Trupul le e cel mai adesea înalt, dar cioplit ca din topor sau îndesat, greoi şi fără eleganţă... Luîndu-le ca opere de artă, aceste figuri vii ar trăda, prin desenul lor mai necorect şi mai puţin strîns, o mînă îngreuiată şi fantască". Abia spre finalul capitolului înţelegem scopul unor astfel de descrieri din concluziile deduse în mod necesar, acum, de critic. „Ceea ce distinge rasa lor de rasele clasice este... că preferă formei fondul, adevărul-adevărat împodobirii frumoase, lucrul real, complex, iregular, natural, celui potrivit, esenţializat, curăţit şi modificat".

Factorul *mediu* este un amalgam de elemente în care se amestecă, fără ierarhizări deosebite, natura, împrejurările fizice, clima (ca un rezumat din Montesquieu), alături de condiţiile sociale, înţelese destul de ambiguu. După lectura unor studii, dar îndeosebi după argumentările teoretice, s-ar părea că ponderea cea mai mare — într-o certă posteritate a determinismului geografic — îi revine climatului; „diferenţa regiunilor" ar avea un ascendent asupra politicului şi socialului. Capitolul despre mediu din amintitul studiu asupra picturii din Ţările de Jos, ne confirmă observaţiile. La începutul lui, criticul îşi transcende din nou meseria transformîndu-se, de data aceasta, în geograf. Pe aproape zece pagini Taine se străduieşte să refacă mediul climatic în care s-au aşezat primele triburi germanice (rasa pură), încărcînd comentariul cu argumente exacte, de la date statistice pînă la informaţii istorice extrase din documente (descripţia capătă totuşi nerv şi culoare, omul germanic devenind personaj într-un text cu mişcare romanescă). În final, toată această acumulare de fapte, aparent exterioară operei, devine premisa unei investigaţii critice subtile. Noutatea coloristică a pînzelor lui Rubens, Van Dyke ori Rembrandt ni se dezvăluie firesc din peisajul Belgiei şi Olandei. „Ţările de Jos se situează cu trei sute de leghe mai la nord de Veneţia. Aerul e mai rece, plouă mai des, soarele e mai multă vreme ascuns...

N-aveți cum întîlni tonurile acelea aurii, roșul acela superb atît de des întîlnit în monumentele italiene. Marea nu e o mătase de culoarea smaragdului ca în lagunele Veneției. Cîmpia și arborii n-au tonul acela tare și ferm al ierburilor Veronei și Padovei... Ochiul e chemat să discearnă nuanțele obscurului, nelămurita dîră a zilei întrepătrunsă cu umbra, resturile de lumină în ultimele luciri ale mobilei, reflexul vreunei oglinzi verzui, o broderie, o perlă, cîțiva fluturași de aur rătăciți într-un colier... armonii necunoscute, toate cîte țin de clar-obscur, de relief, de suflet, armonii pătrunzătoare și nesfîrșite". Pentru Taine deci, în afara trăsăturilor impuse de rasa germanică, pictura din Țările de Jos, păstrează — în primul rînd — pecetea unui climat specific.

Se poate spune totuși că Taine nu a crezut într-o ierarhie a elementelor din componența mediului. Dacă teoretic, prin frecventele analogii cu situația din științele naturii, Taine lasă să se înțeleagă necesitatea acordării unui loc prioritar climatului, în analiza concretă, el nu minimalizează niciodată influența împrejurărilor istorice și a evenimentelor sociale. În studiul despre pictura din Țările de Jos, un capitol întreg — al II-lea — își propune o analiză a artei din această perspectivă; concluziile care încheie această interpretare sînt dintre cele mai elocvente pentru unghiul de vedere sociologic al criticii lui Taine: „Aici, ca pretutindeni, arta exprimă viața; talentul și gustul pictorului se schimbă în același timp și în același sens cu obiceiurile și sentimentele publicului. Așa cum orice revoluție geologică profundă aduce cu sine fauna și flora sa, orice mare prefacere socială și spirituală aduce cu sine înfățișările ei ideale. În această privință muzeele noastre de artă seamănă cu cele de științe naturale, iar creaturile imaginare, ca și formele vii, sînt totdeauna produsele și indiciile mediului lor".

În general, în analizele literare, cînd opera îl îndrumă pe critic la descoperirea cauzelor ei (forțînd deseori o desprindere de gravitația sistemului), structura socială devine un factor de importanță majoră. Taine ajunge astfel, în practică, să transforme critica deterministă (la modul general) într-o critică sociologică, interesată să descopere

în operă urmele existenței sociale. Criteriile determinist-biologizante devin, chiar dacă uneori ca urmare a unui transfer analogic mecanicist, criterii sociologice. „Între secole și spirite — se spune în eseul despre Balzac — există bariere tot atît de puternice ca și între specii și instincte. Diversitatea naturii creează într-un caz diversitatea instinctelor, în celălalt, diversitatea literaturilor; istoria socială nu e decît prelungirea istoriei naturale". Influența condițiilor sociale asupra literaturii e subliniată totdeauna cu pregnanță, chiar atunci cînd selecția factorilor sociali se face unilateral, oprindu-se la unele forme ale suprastructurii. (Absența sau prezența creștinismului, ca la Chateaubriand, apare drept cauză determinantă de natură socială. Operele lui Marlowe și Byron sînt socotite expresii ale păgînismului nordic.)

Cîteva dintre cele mai substanțiale studii ale lui Taine pot fi exemple semnificative de critică sociologică. Tragedia franceză e interpretată în relație cu existența curții lui Ludovic al XIV-lea; în explicarea literaturii engleze intervin mereu circumstanțele istorice și credințele religioase (ca instituții). Fabulele lui La Fontaine sînt socotite oglinda timpului lor. „Nu-i nevoie decît să culegi trăsăturile răzlețe — observă Taine la începutul capitolului despre personaje. Se ivește de îndată o întreagă lume, schițată din zbor, din care nu lipsește nimic. Aceste mici povestiri, joacă de copii, cuprind pe scurt toată societatea secolului al XVII-lea, societatea franceză..." Analiza personajelor din fabule, urmărește din diverse unghiuri „omologiile" posibile între creația imaginară și realitatea determinantă a epocii. „Iată originea fabulelor lui La Fontaine. Fiecare este povestea unei zile. El a zărit chiar acum cîteva clipe originalele pe care le copiază. Sînt personajele vremii sale, regele, clerul, nobilii, burghezii, țăranii... La Fontaine sosește de la curte sau din oraș, povestește cele văzute fără să stea pe gînduri, iar morala lui se aplică contemporanilor". Comentariile sînt făcute cu subtilitate, adecvate — spre exemplu — specificului artistic al fabulei și al literaturii clasice, în general: „L-am nedreptăți desigur pe bietul fabulist..., remarcă Taine, dacă am vedea în leul lui pe Ludovic al XIV-lea al dobitoacelor. La Fontaine e

moralist și nu pamfletar; el îi înfățișează pe regi și nu pe rege. Avea însă ochi și urechi, și cum am putea crede că nu le-a folosit niciodată? Îți copiezi contemporanii chiar fără să vrei, iar romanii și grecii lui Racine nu sînt foarte adesea decît marchizi cu limbaj elegant și agreabile contese".

Din comparația a două lumi imaginare, în planul aceleiași specii artistice — lumea fabulelor lui Fedru și aceea a fabulelor lui La Fontaine — se reușește caracterizarea mai pertinentă a personajelor-animale; acestea, rămînînd formal similare, acuză un comportament diferit, propriu epocii căreia le aparțin. Cîinele — ca personaj al fabulei — joacă, în general, rolul servitorului, așa precum leul pe cel al regelui, ori iepurele pe acela al fricosului. Însă, în chiar cadrele acestea prestabilite, ale speciei, personajul dezvăluie cauzele particulare (epoca și societatea) care l-au produs și în care se manifestă. Motivarea acțiunilor sale și înțelegerea întregii lui structuri — ca realitate literară — se pot realiza prin cunoașterea originii lui reale. „La Fedru — explică Taine — cîinele nu e decît un argat de moșie, un simplu portar, slugă folositoare... În fabula lui La Fontaine e primul gentilom al casei, aprod, maestru al etichetei... Însărcinarea lui cere tact, blîndețe, grație, trufie, toate instinctele și toate talentele nobleței de curte. Cîinele roman e un sclav grosolan, mîncău și josnic, care nu vede în meseria lui decît profitul burții... Cîinele francez e mai delicat... El nu-și descrie servitutea în amănunt, cum o face celălalt. Vorbește de ea pe un ton ușor și degajat, ca un om care n-o mai simte sau nu mai vrea s-o simtă".

O continuă interferare de planuri între lumea imaginară și lumea reală (pentru cunoașterea căreia Taine utilizează memoriile lui du Maurier ori Saint-Simon, cărțile lui La Bruyère și Montesquieu) caracterizează analiza lui Taine. Fiecare dintre „eroii" fabulelor este izolat într-o distinctă condiție socială. Șobolanul dintr-o fabulă, nemulțumit de privilegiile elefantului în societate, nu e decît burghezul secolului al XVII-lea, nemulțumit de superioritatea „ereditară" a nobilimii. Criza vanității sale rănite poate fi depășită fie prin parvenire, fie printr-un protest gălăgios și disprețuitor. Alegînd ultima soluție, personajul nostru

eşuează în tentativa lui îndrăzneaţă dar inactuală, nevalidată de condiţiile sociale ale timpului său. Explicaţia sociologică a lui Taine, din finalul comentariului, devine astfel cheia fabulei: „Burghezul răzvrătit, satiric, egalitar, se întîlneşte rar în secolul al XVII-lea. Pentru a scăpa de condiţia omului de rînd, el nu se transformă în filozof, ci în nobil. Pe atunci burghezia nu avea nici un Jean-Jacques, dar mai mulţi domni Jourdain". Catîrul, dintr-o altă fabulă, tot un burghez, se va dovedi mai abil inventîndu-şi o ireală origine nobilă.

Studiul despre Balzac a însemnat, la timpul său, una dintre analizele cele mai complete asupra marelui romancier. Noi vom reţine, aici, doar perspectiva sociologică deschisă de lectura lui Taine. Criticul descoperă în romanele balzaciene tablouri şi chipuri ale noii societăţi franceze dominată de asaltul burgheziei îmbogăţite. *Comedia umană* este „o istorie naturală" a omului, pentru că romancierul — cu metode şi instrumente similare naturalistului — descoperă lumea în sine, aşa cum este, interesat de adevărul şi nu de frumuseţea ei. Balzac nu se sfieşte să „zugrăvească josnicia", să urmărească „cu mulţumire lăuntrică hărţuielile menajului şi grijile băneşti", „să copieze realitatea". Caracterizarea cîtorva personaje, cum sînt Philippe Brideau ori Grandet e magistrală, criticul înţelegînd originalitatea şi măreţia lor, prin forţa de construcţie realistă a imaginaţiei balzaciene. „Cum să ne cîştige scriitorul simpatia pentru animale de pradă şi pentru cariere bolnave? se întreabă Taine la începutul comentariului asupra lui Brideau. Ce a fost mai detestat decît soldăţoiul grosolan..., de la Plaut pînă la Smollet? Priviţi, iată-l că se transformă; Balzac îl explică: observaţi cauzele viciilor lui; vă veţi pătrunde de puterea cauzelor şi veţi lua parte la acţiunea lor... Philippe Brideau e un soldat depravat de meseria şi de familia lui, de succese şi de nenorociri... Curentul cauzelor ne cuprinde spiritul ca un fluviu. Nu ne mai scîrbesc grosolăniile lui Philippe, vrem să le vedem". În plan critic, această veridicitate a caracterelor romaneşti cere cu necesitate o explicaţie sociologică, bazată pe cunoaşterea lumii originare a operei.

Personajele imaginare ale lui Balzac, născute dintr-o „aglomerare sistematică a unei infinităţi de idei", sînt *omoloage* cu cele reale ivite dintr-o aglomerare a unei infinităţi de cauze. „Cutare acţiune — afirmă Taine — cutare cuvînt al lui Vautrin, a lui Bixiou, al lui Grandet, al lui Hulot, al doamnei Marneffe, presupune şi reaminteşte toate trăsăturile firii lor şi toate împrejurările vieţii"*.

Exigenţele operei orientează demersul critic spre cunoaşterea cauzelor ei. Deşi nu este unică, perspectiva sociologică e dominantă în studiul despre Balzac şi remarcabilă prin lipsa oricărui schematism dogmatic.

În alte studii, aşa cum se întîmplă în *Pictura din Ţările de Jos*, Taine preferă introducerea unor capitole compacte de istorie şi sociologie, în care aserţiunile istoricului, sociologului şi chiar economistului prefaţează analiza critică. Ideea cea mai fecundă pe care o avansează critica sociologică a lui Taine este definirea literaturii veritabile ca mărturie reprezentativă a unei existenţe sociale determinate: „... printre documentele care ne readuc în faţa ochilor sentimentele generaţiilor trecute, cel mai de seamă e fără în-

* Mărturisirea, atît de des citată, a lui Engels din scrisoarea către Margaret Harkness — „eu am învăţat [de la Balzac] mai mult decît din toţi istoricii, economiştii şi statisticienii de profesie" — o regăsim la Taine, ca o concluzie firească a analizei critice. „Cauzele, urmările şi înlănţuirile tuturor facultăţilor, tuturor pasiunilor, efectele particulare sau publice ale oricărei condiţii sociale sau ale oricărei profesii, modul cum se fac şi se destramă averile... toate se regăsesc în opera lui; aflăm în ea tratate asupra căsătoriei, comerţului, finanţelor, falimentului, administraţiei, familiei, presei... un noian de reflecţii acumulate într-o viaţă întreagă; şi toate aceste mase opuse unele altora şi legate între ele alcătuiesc prin acumulare şi contrast o enciclopedie socială". Descoperind în Balzac un mare explorator al societăţii franceze din prima jumătate a secolului al XIX-lea, cronicarul luptei acerbe a burgheziei avide de bani şi putere, care cîştigă războiul cu nobilimea decrepită, Taine a observat, în acelaşi timp (cum tot Engels o va face mult mai tîrziu) legitimismul politic al autorului *Comediei umane*. Fără luciditatea teoretică a lui Engels, Taine a intuit discrepanţa dintre Balzac — omul care regretă „pariia ereditară, dreptul de majorat, dreptul primului născut", care „blestemă libertatea presei", şi Balzac-romancierul, care-l face pe Rastignac ministru, care participă la setea de cîştig a personajelor lui, făcîndu-ne-o simpatică.

doială literatura, și mai ales o literatură mare... căci un scriitor adună în jurul lui simpatiile unui secol întreg și ale unei națiuni întregi în măsura în care exprimă modul de a fi al națiunii și al secolului". Pentru Taine (ca și mai tîrziu pentru Lucien Goldmann), orice operă de artă închide în ea o concepție despre lume. „Există o filozofie în orice literatură — susține Taine în *Istoria literaturii engleze*. La baza oricărei opere de artă există o idee despre natură și despre viață; această idee îl mînă pe poet; fie că știe, fie că nu știe, el scrie pentru a da expresie sensibilă acestei idei, și personajele pe care le plăsmuiește, ca și evenimentele pe care el le aranjează, nu servesc decît la punerea în lumină a intimei concepții creatoare care le suscită și le unește". Toate marile opere ne oferă viziunea despre lume a unei epoci și a unei societăți, din fiecare putem „extrage o teorie a omului și a frumosului". A fi scriitor înseamnă, conștient ori nu, a-ți asuma și a accepta rolul de *reprezentant*: înseamnă a avea nu doar imaginație, ci și vocație de profet și gînditor. Poeții depășesc condiția cotidiană a omului, printr-o existență excepțională, materializată într-o superioară capacitate expresivă. „Ei dau glas mai bine decît ceilalți oameni spiritului public, pentru că la ei spiritul public e mai puternic decît la ceilalți oameni. Pasiunile ambiante le izbucnesc în inimă cu un strigăt mai aspru sau mai adevărat și de aceea glasul lor devine glasul Tuturor". Opera, ca expresie a societății, se argumentează prin chiar statutul ontic, al ei și al autorului. Necesitatea explicației sociologice decurge de aici în mod firesc.

Precaritatea criticii sociologice a lui Taine vine însă dintr-o insuficientă cristalizare a conceptului de societate, înțeleasă nu ca o structură diferențiată, ci ca un conglomerat. El nu are la îndemînă conceptul de clasă (utilizat de unii istorici francezi ca Guizot și Thierry), iar termenii care încearcă să acopere noțiunea de grup social (colectivitate, generație, națiune, popor, specie socială etc.) derutează prin ambiguitatea cu care sînt utilizați. Încercînd să substituie grupului social noțiunea de tip („Nu ne interesează doar indivizii — scrie Taine — cu caracteristicile lor personale și particulare, Ludovic al XIV-lea, domnul duce, abatele de Polignac, domnul d'Antin, ci caracterele principale care re-

zumă societatea omenească și istoria timpului, regele, nobilul, curtea"), ori să considere în această ipostază *națiunea*, Taine nu obține clarificarea teoretică necesară. Chiar dacă nu ideile, ci limbajul îl trădează de cele mai multe ori.

Fără să depășească etapa unei cercetări empirice, interpretarea literaturii prin explicarea determinării ei sociale reprezintă una dintre părțile cele mai valoroase ale operei lui Taine. Aici — spre deosebire de analiza aplicată rasei și chiar momentului* — criticul se sustrage transferurilor mecaniciste ori schematizărilor dogmatice, impuse de multe ori de presiunea sistemului.

Citită cu atenție și fără prejudecăți critica lui Taine poate oferi, așa cum am mai remarcat, sugestii fecunde chiar și pentru cercetările actuale. „Legea interdependențelor", formulată în mai multe rînduri, ca o concluzie a posibilităților de cercetare obiectivă a metodei sale o putem considera o interesantă prefigurare a „legii omologiei" enunțată, ulterior, de Goldmann. Exprimînd un raport de determinare necesar și real între diversele forme ale unei civilizații (concepută ca un tot, ca „un corp organic"), „legea interdependențelor" propune criticii sociologice, alături de explicație și comprehensiune, o finalitate predictivă.

Comprehensiunea, postdicția și predicția sînt instrumente metodologice cu ajutorul cărora se poate ajunge la descoperirea legilor și cauzelor fundamentale ale operei, adică la dezvăluirea esenței ei. Dintr-un alt punct de vedere însă, ele reprezintă chiar finalitatea actului critic: înțelegerea și explicația operei. Acest scop, subînțelege criticul francez, poate și trebuie împlinit prin demonstrație, prin argumentare riguroasă și pe cît posibil obiectivă. Critica e înțeleasă astfel ca o formă de cunoaștere de tip științific. „Străduința mea — scria Taine într-o notă personală —

* *Momentul*, cea de-a treia forță primordială, este văzut ca un factor combinativ, suprapus celorlalte două (rasa și mediul) și care presupune o relație funcțională între operele apărute în epoci temporal diferite. Momentul reprezintă un timp interior al istoriei literare, un fel de cauză secundă față de rasă și mediu; fiecare operă își are o cauză în operele dinaintea ei și, la rîndul ei, fiecare operă este o cauză a creațiilor viitoare.

este să sesizez esența, cum spun germanii, nu din primul asalt, ci înaintînd pe o șosea mare, netedă, carosabilă. [Mă străduiesc] să înlocuiesc intuiția *(insight)*, abstracția subită (*Geist*, *Vernunf*) prin analiză oratorică".

În multe din scrierile sale, Taine a vorbit de sensul pe care îl acordă „analizei oratorice". Un fragment din *Eseul despre Macaulay* poate fi revelator, dacă îl înțelegem ca o autocaracterizare, ca o descriere a propriei metodologii. „Ceea ce impresionează la el mai întîi — afirmă Taine — este soliditatea extremă a spiritului său. El demonstrează tot ce spune... Ești aproape sigur că nu te rătăcești urmîndu-l... cînd pronunță o judecată, el se sprijină pe faptele cele mai sigure, pe principiile cele mai clare, pe deducțiile cele mai simple și mai bine înlănțuite... Cînd se ridică la considerații generale, el urcă pas cu pas toate treptele generalizării, fără a omite nici o singură treaptă... Acest talent de a demonstra este mărit de talentul de a dezvolta... Stilul exact, antitezele de idei, construcțiile simetrice, paragrafele opuse unul altuia cu artă, rezumatele energice, înlănțuirea metodică a ideilor, comparațiile dese, orînduirea frumoasă a ansamblului, nu există nici o singură idee, nici o singură frază în scrierile sale în care să nu strălucească talenul și nevoia de a explica, care sînt proprii oratorului..." Critica lui Taine, deterministă (parțial sociologică) sub raport filozofic, explicativă și comprehensivă ca finalitate, se poate defini, deci, ca demonstrativă — „în chip oratoric" — din punctul de vedere al modului de exprimare și argumentare.

De obicei, o critică de acest tip, fundată în primul rînd pe o metodologie, se dezinteresează de problemele axiologice. Judecata de valoare apare ca un demers, de multe ori imposibil de realizat practic, deseori inacceptabil sau neinteresant teoretic (așa cum critica mai nouă o dovedește cu prisosință). De asemenea, se pare că unei estetici deterministe și istorice îi este străină ideea unei ierarhii a valorilor artistice. În nici unul din momentele evoluției ei, la care ne-am oprit pînă acum, problema valorii nu a suscitat discuții. Principiile fundamentale și spiritul general al unei astfel de estetici se află în opoziție cu criteriile unei estetici apreciative. Ea se interesează de operele de artă ca efecte ale unor cauze date; iar în acest

raport obiectiv dintre efect și cauză, dintre antecedent și consecvent, criteriile — de cele mai multe ori subiective — ale valorizării nu își găsesc loc. Estetica deterministă nu își propune niciodată să judece ceea ce este, ci să înțeleagă și să explice.

Taine, autorul unui sistem estetic determinist, în același timp cu o formație spirituală pozitivistă, s-ar părea că se găsește, în mod firesc, de partea unei concepții estetice fără axiologie. Opera de artă, ca orice produs al activității umane este un fapt determinat și în consecință necesar. Singurul mod de a-l *aprecia* și *judeca* este acela de a-l înțelege și explica în contextul ansamblului de cauze care l-a produs. Asemenea științelor naturii o astfel de estetică descrie și constată. „Știința nu condamnă și nici nu iartă" — spunea Taine referindu-se la metoda lui critică. „Ea — continuă Taine — nu vă spune: «Disprețuiți arta olandeză, ea este prea grosolană, gustați numai arta italiană». Ea nici nu vă spune: «Disprețuiți arta gotică, ea este bolnăvicioasă, gustați numai arta greacă...». Ea are simpatii pentru toate operele de artă și pentru toate școlile, chiar și pentru cele ce par a fi cele mai opuse; ea le acceptă ca pe tot atîtea manifestări ale spiritului omenesc".

Contrar acestor afirmații (absolutizate de foarte mulți dintre comentatori) estetica deterministă a lui Taine este în același timp ierarhizantă. Lucrul a fost posibil printr-o fundamentare a teoriei valorilor pe criterii conținutistice. În felul acesta contradicția posibilă dintre punctul de vedere determnist (explicativ, descriptiv) și cel axiologic este anulată.

Primul criteriu de valorizare a criticii tainiene derivă din concordanța dintre caracterele operei și forțele morale și vitale ale ansamblului determinat. „Valoarea operei — scrie Taine — crește și descrește cu valoarea caracterului exprimat". Punctul de vedere comparativ poate să coexiste cu cel descriptiv, pentru că ierarhia valorilor e demonstrată ca o consecință necesară a ontologiei tainiene care postulează o ierarhie a formelor de existență. Influența hegeliană este covîrșitoare în acest punct al esteticii tainiene. „Admițînd o astfel de ierarhie a formelor de existență — observă D.D.Roșca, în lucrarea citată — Taine se dovedește din

nou... discipol al lui Hegel, adică al acelei filozofii care susţinea că existenţa însăşi este un *sistem*, e structurată ierarhic avînd *spiritul* drept treaptă supremă. În consecinţă, concepţia unei ierarhii a valorilor artistice decurge cu necesitate logică din concepţia pe care hegelianul Taine şi-o face despre structura esenţială a realităţii înseşi..."

În acest fel însă criteriile de ierarhizare aparţin numai aparent esteticianului şi în mod cert filozofului. Din planul esteticului ele sînt deturnate în planul ontologicului, iar criticul se vede deposedat de criterii specifice obiectului lui de studiu*.

Taine a înţeles neîndoielnic aceasta şi a încercat să aclimatizeze criteriul în teritoriul estetic. El supune opera nu numai exigenţei de a exprima un caracter „esenţial" „notabil", ci şi aceleia de a face acest caracter cît mai vizibil. Dacă „menirea proprie a literaturii e să noteze sentimente", judecata de valoare trebuie să rezulte dintr-o dublă apreciere:„Cu cît o carte notează sentimente mai importante, cu atît e mai sus situată în literatură" şi „cu cît o carte face mai vizibile sentimentele cu atît e mai literară". Valoarea înseamnă un caracter „dominat" care este făcut „dominator", ea se exprimă printr-o relaţie conţinutistică, deşi unul din termeni se referă la procesul elaborării formale a operei.

Dacă orice operă de artă închide „o idee despre natură şi despre viaţă", adică o concepţie despre lume proprie unei naţiuni, unei generaţii, unui secol, aceasta e firesc asimilabilă caracterului dominant. Critica sociologică înţelege şi explică această realizare a operei prin mediul social determinat. A stabili valoarea operei nu înseamnă doar aprecierea ideilor „despre natură şi despre viaţă" ca „esenţiale", „notabile"; e nevoie de a aprecia şi măsura în care opera le face să apară „în chip cît mai vizibil". Fără să

* Al doilea criteriu, cel al „gradului de binefacere al caracterelor" după care se apreciază rolul moral şi social al operei, aparţine şi el extraesteticului; în plus, el poate deveni operant doar pentru opere care, în funcţie de primul criteriu, se află „în condiţii egale". Al treilea criteriu, „gradul de convergenţă a efectelor", aşa cum e prezentat în ultima parte din *Filozofia artei*, apare ca un criteriu pur estetic, amendat de principiile unei estetici deterministe.

fi reușit elaborarea unei teorii a criticii sociologice, Taine se apropie de o surprinzătoare rezolvare a problemei valorii în cadrul unei estetici deterministe.

Criticul a utilizat în studiile lui, cu destulă consecvență și eficiență, aceste criterii. Dacă valoarea poate fi măsurată „după vederile noi despre viață și oameni", afirmă Taine în eseul despre Stendhal, criticul trebuie să analizeze și modul cum sînt exprimate ele. („Căci pentru a dobîndi locul întîi trebuie nu numai să ai idei, dar să le spui într-un anumit mod".) Studiile și eseurile lui rămîn elocvente nu numai pentru soliditatea metodică a demonstrațiilor sale, ci și pentru capacitatea intuiției critice.

Îl putem considera pe Taine primul autor ale cărui analize literare urmează principiile unei estetici deterministe, care include și o perspectivă sociologică. În istoria criticii și esteticii moderne opera sa rămîne un moment remarcabil. Dacă nu a impus o metodă inatacabilă teoretic, a impus o idee de necontestat sub raport principial.

8.0. O etapă hotărîtoare în istoria structurării unei estetici determinist-sociologice începe odată cu operele lui Marx și Engels.

Aflată tot în posteritatea gîndirii hegeliene, filozofia marxistă privește laturile activității umane ca o totalitate și consideră că arta — ca orice formă a conștiinței sociale — nu poate fi înțeleasă izolat, în afara unui întreg complex de relații necesare. Integrînd-o în procesul evoluției sociale (proces „istoric-natural", guvernat, ca și natura, de legi obiective în care fundamentale sînt relațiile de producție ca relații materiale), Marx și Engels au afirmat pentru întîia oară că modul și formele dezvoltării artei se modifică în funcție de economie. Celebra formulare din prefața la *Contribuții la critica economiei politice* — „Modul de producție al vieții materiale determină în genere procesul vieții sociale, politice și spirituale. Nu conștiința oamenilor determină existența lor, ci dimpotrivă, existența lor socială le determină conștiința" — a mutat definitiv accentul determinismului în planul economic, definindu-l precis, în spiritul unei noi științe despre societate, materialismul istoric. Încă în *Ideologia germană*, subliniind că niciodată conștiința nu poate fi decît exis-

tență conștientă, se afirmă că arta — ca formă a conștiinței sociale — e dependentă de existența oamenilor, în fapt de baza economică a societății. Arta, ca toate formele ideologice, apare în raport cu *baza* ca un fapt secund, ca un fapt determinat.

Aceste teze rezumă esența concepției marxiste despre artă ca fenomen determinat. Chiar în lipsa unor lucrări specifice de amploare, contribuția lui Marx și Engels în estetica determinist-sociologică este revoluționară. În primul rînd ei au impus — într-un plan mai vast al unei filozofii a societății — modificări esențiale principiilor ei de bază, concretizînd direcțiile și formele determinării. În al doilea rînd au efectuat un salt calitativ de la mecanicismul raporturilor de determinare, la înțelegerea lor dialectică. Textele marxiste cuprind numeroase propoziții care nuanțează în modul cel mai clar cu putință complexa interdependență dintre planul artei și cel al societății.

Remarcînd dezvoltarea asincronă a suprastructurii în raport cu baza, care are drept consecință „un raport inegal" între dezvoltarea producției spirituale și a producției materiale corespunzătoare, Marx a sancționat teoretic greșeala posibilă a unei interpretări mecanice a faptului artistic.

Engels a subliniat de asemenea reciprocitatea relațiilor dintre artă și societate, insistînd în mod deosebit asupra caracterului de *ultimă instanță* al determinării economice: „Dezvoltarea politică, juridică, filozofică, religioasă, literară, artistică etc. e bazată pe dezvoltarea economică. Dar toate se influențează reciproc, influențînd și baza economică. Chestiunea nu este că situația economică ar fi *singura cauză activă*, pe cînd toate celelalte nu exercită decît o acțiune pasivă, ci e vorba de o interacțiune pe baza *necesității economice*..."

Interacțiunea dintre artă și economie, în general, dintre datele existenței sociale și formele conștiinței sociale, se realizează printr-un șir neîntrerupt de mediații. Mediația este conceptul esențial al teoriei deterministe despre artă definită de filozofia marxistă, ca filozofie a praxisului, avînd ca scop suprem dezvăluirea globală a dialecticii universale. Căci marxismul neagă posibilitatea transformării principiilor în dogme și acordă suprema im-

portanţă aplicării teoriei în procesul istoric concret. Fiecare situaţie concretă presupune o formă specifică a mediaţiei, la care participă toţi factorii determinanţi, într-un mod care trebuie descoperit de fiecare dată. „Răspunzînd adversarilor — mărturisea Engels într-o scrisoare către J. Bloch — noi a trebuit să accentuăm asupra acestui principiu fundamental (determinarea economică — *subl.n.*), pe care dînşii îl negau, aşa că n-am avut totdeauna vreme, loc şi prilej să acordăm toate drepturile celorlalţi factori care participă la această interacţiune. Dar de îndată ce ajungeam la expunerea vreunui capitol istoric, deci la aplicarea practică, lucrurile se schimbau şi aici nu mai era cu putinţă nici o eroare. Din păcate însă prea des se întîmplă să crezi că ai priceput perfect o teorie nouă şi că o poţi aplica fără greutăţi pe dată ce ţi-ai însuşit principiile ei fundamentale — dar aceasta e departe de a fi totdeauna just". Supraestimarea unuia dintre factori, îndeosebi a celui economic, ori desconsiderarea caracterului specific al artei, nu poate duce decît la falsificarea principiilor determinist-sociologice printr-un sociologism vulgar, schematic şi dogmatizant.

Vulgarizarea sociologică a criticii literare nu este un rău necesar al teoriei deterministe. Ea este numai consecinţa unei aplicări neindividualizate a teoriei, în opoziţie cu chiar statutul actului critic, al cărui obiect este opera concretă, unică şi irepetabilă. Marx şi Engels au lăsat să se înţeleagă în scrierile lor, că nu în orice operă se pot reliefa conceptual raporturile de determinare (ceea ce nu aduce nici un prejudiciu adevărului filozofic, estetic despre determinism în literatură). Dacă eficienţa analizei sociologice e maximă atunci cînd perioada considerată este mai îndelungată şi domeniul studiat mai vast, în cazul perioadelor scurte şi a domeniilor înguste (un scriitor, o operă concretă), mediaţiile sînt atît de diverse, interacţiunea atît de complexă şi dominată de elemente accidentale, încît uneori e imposibilă descoperirea legăturii cu axa dezvoltării economice. Statutul specific al literaturii măreşte şi el considerabil dificultatea acestor cercetări. „Cu cît domeniul pe care-l cercetăm — scrie Engels — se îndepărtează mai mult de cel economic şi se apropie de cel pur ideologic, abstract,

cu atît mai multe elemente întîmplătoare vom găsi în dezvoltarea lui, cu atît mai multe zigzaguri va reprezenta curba lui".

Contribuția marxistă în domeniul studiului artei a adus rezolvări pertinente și originale principalelor probleme dintr-o întreagă tradiție de estetică deterministă. În locul empirismului, care a fundat o teorie a climatului, sau a iluziilor scientiste, care au dus la estetica tainiană, în locul unei estetici în general deterministe, marxismul a formulat principiile unei estetici sociologice, argumentată științific și fundamentată pe o metodă dialectică ce exclude înțelegerea mecanicistă a raporturilor cauzale.

El a oferit astfel o teorie coerentă unei critici de tip sociologic, comprehensivă și explicativă în primul rînd. Îi revenea acestei critici sarcina înțelegerii propriei teorii, a elaborării metodologiei specifice și a criteriilor de evaluare. Pentru că, așa cum observa tot Engels, „a recunoaște în cuvinte" o teorie și „a o aplica în realitate la fiecare caz în parte, în fiecare domeniu de cercetare" sînt două lucruri complet deosebite.

8.1. Consecință a novatoarei perspective estetice, apar în analiza operelor literare — spre sfîrșitul secolului al XIX-lea — puncte de vedere noi care intenționează să valideze criteriile sociologice în critica literară.

Folosind o terminologie neîndoielnic improprie și confuză*, R. Wellek consideră acest tip de critică ce se reclamă

* Într-un studiu care se intitulează *Principalele direcții ale criticii secolului al XX-lea*, încercînd o privire panoramică asupra mișcării critice din veacul nostru, teoreticianul american clasifică orientările critice în șase direcții distincte, într-o ordine stabilită pe motive cronologice: 1. critica marxistă, 2. critica psihanalitică 3. critica lingvistică și stilistică 4. o nouă critică formalistă organicistă 5. critica mitică 6. critica filozofică, inspirată de existențialism. Unul din criteriile acestei clasificări, aplicabil îndeosebi primelor trei direcții, este importul de metode din diversele științe particulare. Critica marxistă, așezată în acest context, este înțeleasă drept critică sociologică și apropiată în primul rînd de critica psihanalitică. Asemenea acesteia, „deși plecînd de la principii foarte diferite — urmărește același scop general: să descopere ceea ce se ascunde sub stratul superficial al literaturii". Ea încearcă să dezvăluie „implicațiile sociale și ideologice latente". Interpretările „din punct de vedere social" sînt unilaterale și pornesc „de

de la principiile marxiste ale studiului literaturii, punctul de plecare al uneia dintre cele şase direcţii ce ar putea fi individualizate în critica secolului al XX-lea şi care se caracterizează prin perspectiva sociologică asupra operei literare. Printre primii care au practicat-o el îi numeşte pe Franz Mehring (1846—1919) în Germania şi pe Gheorghi Plehanov (1856—1918) în Rusia; eludînd opera lui Paul Lafargue (1842—1911) şi a lui C. Dobrogeanu-Gherea (1855—1920).

8.1. Primul în ordine cronologică este socialistul francez Paul Lafargue, propagandist al marxismului, autor al unei cunoscute cărţi, *Determinismul economic al lui Karl Marx*. Activitatea de critic literar este însă sumară şi nesemnifi-

la cîteva teze enunţate de Marx şi Engels". Acceptînd o deliberată sinonimie între „critica marxistă" şi critica sociologică, Wellek comite o eroare mai mult decît terminologică. Ea este consecinţa unei false înţelegeri a marxismului ca filozofie a praxisului (înţelegere des întîlnită în Occident, dar nu numai acolo), care se întîlneşte atît cu interpretarea vulgarizatoare ca filozofie scientistă, practicistă, cît şi cu considerarea parţială a marxismului doar „ca o explicare sociologică cu caracter ştiinţific a vieţii sociale". Amîndouă interpretările minimalizează marxismul reducîndu-l la un statut de disciplină ştiinţifică, asemenea psihanalizei ori lingvisticii. Ele suspendă rolul esenţial pe care acesta îl acordă conceptului, universalului, negînd tocmai rolul substanţei tipice filozofiei ca modalitate de gîndire. Ni se pare deci eronată orice asimilare a criticii sociologice criticii marxiste (ori invers) din cel puţin două puncte de vedere: 1. Dacă utilizăm conceptul de critică marxistă drept o critică inspirată de marxism (ca viziune despre lume, concepţie filozofică îndreptată spre o cunoaştere a universului ca totalitate, interesată de determinările multilaterale ale subiectivităţii umane, depăşind scopurile particulare şi particularizante ale diferitelor ştiinţe) sinonimia cu critica sociologică este imposibilă. În acest caz critica marxistă nu poate fi redusă la un singur tip de cercetare; putem vorbi la fel de îndreptăţit, de o critică psihanalitică marxistă, de o critică stilistică ori mitică marxistă, alături de critica sociologică marxistă. 2. Dacă prin critică marxistă vrem să înţelegem o critică ce interpretează sociologic literatura, sinonimia cu critica sociologică este din nou falsă. Pentru că e posibilă o critică sociologică de altă sursă decît estetica deterministă a lui Marx-Engels, mai exact în afara unei sociologii bazată pe materialismul istoric. Germanul Kohn-Bramstedt, spre exemplu, studiază literatura după concepţia sociologică a lui Max Weber, utilizînd teoria acestuia despre „tipurile sociale" ideale.

cativă în sine, rezumîndu-se la cinci articole (dintre care două recenzii). Analizele literare urmează o aplicare nemijlocită a materialismului istoric, într-un mod simplist și deformant. Socotind literatura doar o reflectare a intereselor unor grupuri sociale, Lafargue ajunge la eludarea totală a specificului artistic. Literatura burgheză — va susține el în consecință — „trebuie să fie mincinoasă ca și anunțurile, reclamele și prospectele ei, falsificată asemenea mărfurilor ei". Întîlnim aici începutul unei deteriorări a gîndirii marxiste în critica literară, cu posteritatea neînchipuit de lungă și de complicată a sociologismului vulgar.

8.2. Franz Mehring, editor al operelor lui Marx-Engels, kantian la începutul activității sale, este influențat după 1891 de ideile materialismului istoric. Va ajunge însă tot la o înțelegere falsificată a metodei sociologice în literatură. Critica sociologică a lui Mehring cuprinde interpretări dogmatice, urmări ale unei raportări mecanice a fenomenului literar la dezvoltarea economică a societății. Scriind despre Ibsen, el nu vede în Peer Gynt decît o neclară biciuire a „scandinavismului reacționar", datorată ideologiei eclectice a scriitorului. Comentariile la capodoperele marelui dramaturg, *Nora* și *Strigoii*, se înscriu în același tipar, mărturisind un simplism aproape de ridicol. „În ele — notează Mehring — Ibsen aruncă torța aprinsă în căminul tihnit al filistinului și țintuiește la stîlpul infamiei minciuna căsătoriei burgheze bazate pe vînzare... Chiar dacă nu vede ieșirea salvatoare, vede cel puțin blestemul în care trăiește societatea burgheză; dacă nu înțelege lupta pentru eliberarea claselor asuprite, înțelege totuși lupta pentru emanciparea femeilor".

În articolele lui Mehring găsim întinse investigații sociologice fără nici o legătură funcțională cu opera analizată. Iar judecățile de valoare pe care le face se bazează totdeauna pe argumente extraestetice. Comedia lui Molière, *Avarul*, are — spre exemplu — un subiect convențional, cu un deznodămînt „superficial și grosolan"; ca operă literară se justifică însă prin crearea lui Harpagon ca tip al unei epoci capitaliste în care, datorită slabei productivități a muncii, avariția a fost unul din factorii esențiali ai formării capitalului.

Mecanicismul schematic şi lipsa gustului estetic sînt caracterizante pentru scrierile despre literatură ale criticului german.

8.3. În comparaţie cu Lafargue şi Mehring, operele lui Plehanov, scrise spre sfîrşitul veacului trecut, reprezintă un substanţial aport la aplicarea materialismului istoric la fenomenul artistic.

Filozof în primul rînd, bun cunoscător al operelor lui Marx şi Engels, cu lecturi bogate din estetica europeană a secolului al XIX-lea, apropiat de teoriile despre artă ale democraţilor ruşi, Plehanov a susţinut posibilitatea afirmării unei estetici ştiinţifice. „Sînt profund convins, afirma el, că, de acum înainte, critica (mai precis: teoria ştiinţifică a esteticii) va fi în măsură să se dezvolte numai dacă se va sprijini pe interpretarea materialistă a istoriei". Pentru demonstrarea acestei convingeri el analizează într-un spirit critic partizan estetica lui Kant şi Hegel, apreciind — comparativ — valoarea metodei istorice a lui Bielinski. În consecinţă, estetica lui Plehanov se fundamentează pe definirea artei ca mijloc specific de cunoaştere a realităţii, ca formă de reflectare şi transformare a existenţei sociale.

Arta se naşte şi există într-un strîns raport de cauzalitate cu viaţa socială, în mod explicit cu structura economică şi politică a societăţii. Cunoscuta sa lucrare *Scrisori fără adresă* demonstrează, cu ajutorul unui considerabil material etnografic, că arta a apărut în procesul muncii, în relaţie nemijlocită cu dezvoltarea modului de producţie primitiv. Evoluţia civilizaţiei umane indică o continuă modificare a acestei relaţii, care dezvăluie însă, întotdeauna, determinismul economic. În epoca modernă modul de producţie nu mai acţionează nemijlocit asupra artei, ci prin intermediul luptei de clasă. *Literatura dramatică franceză şi pictura franceză din secolul al XVIII-lea din punct de vedere sociologic* exemplifică această teză. Schimbarea stilurilor şi apariţia noilor curente în arta franceză a timpului reprezintă efectul direct al luptei de clasă din Franţa revoluţiei de la 1789.

Lucrarea polemică din 1912, *Arta şi viaţa socială*, dezvoltă principiul determinist fundamental al esteticii sale,

comentînd rolul artei în societatea împărțită în clase, relația dintre artă și mișcarea de eliberare. Argumentarea teoretică este, în cele mai multe cazuri, judicioasă și sistematică. Dar aplicarea principiilor la fenomenul literar concret eșuează, și la Plehanov, în aceeași dogmatizare a raportului bază-suprastructură. „Arta din perioadele de declin (economic — *n.n.*) trebuie să fie decadentă" — conchide esteticianul rus, reactualizînd o propoziție a lui Lafargue. De aici opacitatea lui față de pictura impresionistă, față de inovațiile cubismului („tîmpenie la cub"), în general față de întreaga artă modernă. În opera lui Tolstoi el nu a văzut decît prezența unui moșier și a ideologiei sale de clasă, care nefiind adecvată în sens progresist condițiilor social-istorice, este lipsită de valoare. El minimalizează — ca și Mehring — creația ibseniană, acuzînd de fapt orientarea socială a scriitorului. Pentru Plehanov orice idee falsă (din punct de vedere economic ori politic) așezată „la temelia operei" determină în operă contradicții care duc ineluctabil la diminuarea valorii artistice. Actul critic devine astfel (așa cum el însuși l-a teoretizat în prefața la ediția a III-a a lucrării *În douăzeci de ani*, 1908) o operație de traducere a operei din limbajul artei într-un „limbaj sociologic". Explicația poemului înseamnă găsirea „echivalentului sociologic".

Deși în estetica lui revine constant problema concordanței conținutului cu forma operei de artă, în interpretare, tocmai disjuncția lor exagerată, cu accent asupra conținutului, impietează asupra demersului critic. Evaluarea operei nu se mai face decît într-un singur plan, valoarea acesteia fiind „determinată în ultima analiză de greutatea specifică a conținutului său". Iar această „greutate specifică" — destul de apropiată de dominanța caracterului lui Taine — se apreciază tot într-un mod conținutistic, singurul — se spune — adecvat materialismului istoric: fidelitatea față de realitate, calitatea realistă a reflectării. Mai tîrziu, sociologismul vulgar, va prelua „criteriul realist", absolutizîndu-l ca principiu unic al valorificării critice.

Atît Lafargue, cît și Mehring ori Plehanov au meritul de a fi încercat o critică sociologică explicit bazată pe

principiile marxiste. Dar (indiferent de valoarea individuală a fiecăruia) ei nu au depășit ceea ce Engels numea „recunoașterea în cuvinte" a teoriei. Carențele acestei critici vin în primul rînd de la o înțelegere fragmentară a esteticii sociologice marxiste, înțelegere care a eludat în mod constant dialectica, subapreciind relațiile specifice, complex mediate, dintre nivelul social și cel artistic.

Avînd creditul prestigios al esteticii marxiste, critica lor a impus ca valabile criterii false ori neadecvate domeniului literar, din care sociologismul vulgar a făcut dogme, susținînd o metodologie dezastruoasă pentru literatură.

8.4. În contextul criticii marxiste, opera lui C. Dobrogeanu-Gherea, mult mai puțin citată și cunoscută în critica europeană, se revendică drept cea mai valoroasă încercare de aplicare a materialismului istoric în literatură. Mai întîi, deoarece criticul român ajunge la „depășirea determinismului sociologic spre marxism fără modele anterioare" (demonstrație făcută de Al. Dima, într-un documentat studiu de istorie literară, *Gherea în cadrul criticii europene*), avînd primatul originalității. În al doilea rînd, față de Lafargue și Mehring, valoarea operei lui critice este mult mai semnificativă; iar în comparație cu Plehanov, Gherea a fost în primul rînd critic, interesat nu atît de principiile determinismului sociologic, cît de metodologia aplicării lor în istoria literară, de actul practic al evaluării și analizei operelor. În această încercare Gherea a avut o comprehensiune superioară în interiorul teritoriului estetic, ocolind într-o mai mare măsură derivele vulgarizatoare.

Teoria și metodologia criticii sociologice a lui Gherea, care pot fi coerent reconstituite, se justifică cu argumente valabile, greu de contestat. Dacă studiile lui critice pot fi acuzate, teoria rămîne și de această dată inatacabilă. Căci carențele criticii nu pot fi imputate teoriei, ci criticului însuși. Gherea recunoaște chiar el că în critica sociologică pe care o susține teoretic „se cer nu numai cunoștinți aprofundate istorice, economice și literare... dar negreșit o intuiție artistică fără de care cele mai multe cunoștinți nu vor fi de ajuns". Între exigențele teoretice și exigențele critice, pe care le susțin gustul, intuiția, talentul — există

o reală disjuncție, pe care nu o anulează decît cazurile de superioară excepție. Opera lui Gherea, din păcate, o reliefează convingător; între inteligența teoretică și capacitatea intuiției critice, există un cert dezechilibru în defavoarea celei din urmă. O analiză a operei sale, făcută în limitele adevărului, nu-l va putea utiliza însă ca argument împotriva teoreticianului. Nici un principiu metodologic, nici o idee teoretică nu poate fi făcută răspunzătoare pentru supraaprecierea lui Vlahuță ori Carp, nici chiar pentru deplorabilul studiu despre Eminescu.

Concepția filozofică a lui Gherea se definește înăuntrul unei filozofii bazată pe principiul cauzalității. „Ceea ce caracterizează concepțiile științifice ale istoriei — susține el încă în 1892 — și le deosebește de concepțiile teologice și metafizice e că cele științifice admit determinismul universal. Ele admit că tot universul e supus unor legi imuabile, nestrămutate și că omenirea, intelectul ei, istoria, totul nu face excepție, fenomenele sociale ca și cele naturale sînt deopotrivă supuse legilor universale, determinismului universal". De această parte a baricadei unde se află Comte, Stuart Mill, Buckle, Spencer, Taine, darwiniștii, Gherea simte nevoia unei clare disocieri alăturîndu-se ideilor care „și-au găsit expresiunea în genialele scrieri ale lui Marx și Engels". Nu acceptarea cauzalității ca atare i se pare importantă și semnificativă, cît individualizarea sensului determinist al mișcării istorice, demers științific pe care nu-l realizează decît materialismul istoric. „După concepția materialistă — continuă să-și explice Gherea propria poziție — factorul hotărîtor în mersul istoric al omenirii n-a fost nici intelectul, nici pornirile și pasiunile omenești, ci bazele materiale ale societății, modul de producere și împărțire a produselor trebuincioase traiului". Materialismul istoric este singura filozofie — „cea mai adîncă și cea mai vastă" — care a putut argumenta științific că „structura economică a societății hotărăște, în primul rînd, toate celelalte manifestări sociale ale ei, cum e organizația politică, religiunea, credința, morala, producțiile artistice".

Așezată în această perspectivă filozofică, estetica lui Gherea se definește în opoziție cu esteticile idealiste și

metafizice. Ea neagă existenţa artei ca „un dar dumnezeesc, un lucru supranatural, care stă deasupra şi în afara societăţii". În posteritatea mimesisului aristotelic, arta e înţeleasă ca o „oglindire" a realităţii, înţelegere care refuză în acelaşi timp concepţia simplistă a copiei fotografice. Arta reprezintă un mod specific de relaţie a omului cu lumea exterioară, „unul dintre cele mai complexe manifestări ale spiritului omenesc". Ca „producte", ca „fenomene istorice", creaţiile artistice sînt „condiţionate şi hotărîte", asemenea întregului proces istoric, de „organizaţia economică a societăţii". Ca structuri specifice, ca alcătuiri relativ independente prin complexitatea lor, operele de artă se sustrag însă unui determinism liniar, univoc, posibil de definit prin „axiome ca doi ori doi fac patru", ori cu ajutorul unui criteriu „fix, rigid, fără excepţie".

Situarea în teritoriul filozofiei marxiste şi a principiilor ei determinist sociologice cu privire la artă, reprezintă pentru Gherea o condiţie necesară, dar nu şi suficientă în investigaţia critică. Materialismul istoric nu oferă decît temelia unei construcţii, pe care critica urmează să o înalţe singură. Fără intervenţia şi gîndirea personală a criticului el rămîne o „formulă moartă". Gherea avertizează împotriva vulgarizatorilor, simplificatori „adepţi ai teoriei" care „cred că au rezolvat în fond orice chestie literară numai prin farmecul materialismului economic"*, pe care îl transformă „într-un fel de iarba-fiarelor prin care se poate deschide fără nici o muncă, toate uşile tainice ale ştiinţelor sociale". Ca urmare critica sociologică s-ar reduce la o dogmatică explicitare a principiilor generale. „Pentru ei — scrie Gherea cu vădită ironie polemică — fiecare manifestare literară dintr-o anumită ţară şi epocă e aşa pentru că structura economică e aşa, şi atîta tot — ce atîta bătaie de cap".

Ca o concluzie firească a demonstraţiei sale, Gherea enunţă, în termeni clari, postulatul principal al oricărei

* Afirmaţia se află în studiul *Materialismul economic şi literatura*, scriere în care doar denumirea de „materialism economic" e eronată, conţinutul articolului fiind în esenţă valoros (cf. *Istoria filozofiei româneşti*, vol I, Bucureşti, 1972).

lucrări critice, al cărei punct de plecare se află în ideile deterministe ale materialismului istoric: „E foarte important de știut că structura economică a societății hotărăște în primul rînd felul manifestărilor ei sufletești, cum e, spre pildă, literatura, dar această constatare importantă nu trebuie să se prefacă într-o dogmă, ci într-un mod de cercetare ulterioară".

Critica sociologică e considerată, astfel, ca o întreprindere independentă, a cărei metodologie e individualizată nu prin principiile generale (care dimpotrivă o apropie de restul științelor sociale), ci prin exigențele pe care i le impun trăsăturile de excepție ale obiectului său. Caracterul singular al operei literare justifică o metodologie specifică, dar și explică dificultățile ei, chiar în comparație cu alte științe sociale. „Partea cea mai contestată, și în adevăr cea mai contestabilă a acestei teorii (a materialismului istoric—*n.n.*) e aceea care privește arta" — apreciază Gherea cu o sinceritate la care îi dădea dreptul numai încrederea deplină în adevărul convingerilor sale. Deoarece „contestabilitatea" teoriei nu presupune „contestarea" ei, ci sugerează doar dificultatea reală a aplicării ei; contribuția, comparativ, minoră a teoriei generale, într-un domeniu *(pur ideologic*, spune Engels) în care, raportul general-particular e rezolvat cu o mare pondere în favoarea particularului. „Manifestările artistice, psihologice, sociale, — găsim notat în articolul *Polemice* — sînt așa de nesfîrșit de complexe încît a avea pretenția de a stabili reguli..., generalizări, criterii rigide, fără excepții, arată foarte puțină familiarizare cu disciplinele care se ocupă de aceste manifestări. Astfel de generalizări, criterii, adevăruri hotărîte pot fi numai cele mai generale cum e: societatea influențează pe artist, deci și arta lui...". Metodologia criticii sociologice are de rezolvat alte sarcini și trebuie să răspundă altor scopuri, infinit mai dificile. Plecînd de la adevărurile generale, ea urmează să încerce „a găsi în mijlocul societății cu toată complexitatea ei o cauză, ori o grupă de cauze care influențează într-un mod special arta creatorului..."

Critica sociologică se constituie, astfel, ca răspuns al unei întrebări circumstanțiale, care vizează o explicație a

operei în funcţie de locul genezei sale. Primul punct din programul criticii gheriste, formulat în 1890 (cf. *Asupra criticii ştiinţifice şi metafizice*), sub formă interogativă — „De unde vine creaţia artistică?" — îşi propune să rezolve această necunoscută. Biografia artistului, îndeosebi mediul social în care acesta s-a născut şi s-a format, îi oferă criticului indicii despre posibilul loc de geneză al operei, a cărui descriere şi înţelegere îl va îndrepta spre explicarea operei.

Asumîndu-şi acest scop, „critica modernă explicatoare" devine obligatoriu o cercetare interdisciplinară, domeniile mai accentuat interferente fiind cele ale sociologiei şi istoriei. Critica sociologică are nevoie de „cunoaşterea *relaţiilor economico-sociale*, ale epocii în care a apărut opera de artă, de cunoaşterea fizionomiei morale şi intelectuale a feluritelor clase din această epocă".

Actul critic debutează deci cu demersuri aparent străine menirii lui adevărate, apropiindu-se de operă printr-o paradoxală îndepărtare de ea. Criticul devine istoric şi sociolog, obligat să-şi însuşească metodele şi tehnica de studiu a acestor discipline. „Pentru a lămuri înrîurirea mediului social asupra artistului şi deci şi asupra operei artistice, criticul trebuie să cunoască societatea în care s-a dezvoltat artistul, deci trebuie să analizeze starea ei culturală, dezvoltarea ei intelectuală, condiţiile politice şi economico-sociale..." Cercetarea istorică şi sociologică nu va forma însă decît un studiu preliminar. Sociologul şi istoricul nu-l pot înlocui pe critic, ci numai îl dublează, demersurile finale aparţinînd acestuia din urmă. El trebuie să afle, în urma investigaţiilor ştiinţifice, care anume dintre multiplele „puteri sociale a înrîurit opera artistului şi mai ales relativa însemnătate a multiplilor factori sociali". Iar pentru aceasta — stăruie să explice Gherea — metodele ştiinţifice sînt insuficiente; „tactul şi talentul criticului, intuiţia" sînt însuşiri indispensabile.

Realizînd prin explicaţia genetică unul dintre scopurile sale, critica sociologică urmează o mai marcată apropiere de text. Metodologic, această nouă fază, care utilizează rezultatele cercetării extrinseci, îşi asumă o înţelegere a operei prin ea însăşi, selectînd argumente din structura

interioară a acesteia. Al doilea punct al programului critic se concretizează într-o întrebare modală — „Prin ce mijloace această creaţiune artistică lucrează asupra noastră?" — al cărei răspuns devine mai dificil, în măsura în care este mai important. „Mai departe — scrie Gherea — trebuie să arătăm, şi aceasta e şi mai greu şi mai important, *cum* anumiţi factori economico-sociali se reflectează şi se transformă în anumite producţii literare, sau mai bine zis în anumite curente literare*. Acest *cum* e partea grea şi critică a oricărei teorii importante, el constituie şi partea grea şi critică a materialismului economic aplicat la studiul literaturii. Acest *cum*... încurcă şi pe potrivnicii, dar şi pe adepţii teoriilor despre care vorbim". Explicaţiile conţinutistice sînt depăşite aici, mai frecvent, în explicaţii formale; descripţia care a caracterizat prima fază e înlocuită de analiză. Spiritul sintetic, într-o etapă ulterioară**, va concretiza ultimul demers al oricărui act critic: evaluarea.

Critica lui Gherea urmăreşte o analiză cît mai completă a operei, afirmîndu-se în general ca rezultat al unei sume eclectice de mijloace, selectate de o finalitate diversă. Programul teoretic defineşte un concept, în bună măsură anticipator pentru acela de *critică totală*, susţinut de Ibrăileanu. „Un om în adevăr nepărtinitor ar putea mai curînd să-mi facă observaţia că cererile mele pe care le fac criticii sînt prea vaste. Pentru că o critică, în acest sens, ar fi făcută şi din punctul de vedere filozofic, etic, social şi din cel artistic propriu-zis***". Aprecierea operei este subînţeleasă în demersurile criticii sale, exprimată însă în moduri foarte diferite, care nu oferă posibilitatea unei concluzii

* Înlocuind conceptul de „operă literară" cu acela de „curent literar" nu ni se pare a fi întîmplătoare. Gherea a intuit probabil posibilităţile mai reale ale cercetărilor sociologice, în planul larg al istoriei literare (Engels a vorbit de „legea perioadelor lungi"). Studiile despre „decepţionism" şi „pesimism" în literatura română, pot fi o confirmare a ipotezei noastre.

** Această fragmentare, în etape, se justifică doar metodologic.

*** Teoretic (cum desigur s-a observat), dar mai ales practic, Gherea aşază accentul asupra punctului de vedere social.

unitare. Unele aprecieri (comparaţia dintre *Doina* lui Eminescu şi cea a lui Coşbuc, de pildă) ne-ar putea sugera acceptarea unor criterii pur conţinutistice. În alte cazuri, la o primă impresie, mai numeroase, accentul se pune asupra subiectului (talent, gust, intuiţie, cultură). Revelatoare pentru concepţia criticului cu privire la caracterul axiologic al ideilor sociale din operă, ar putea fi o propoziţie din studiul despre tendenţionism, care aşază criteriile valorii în plan estetic, condiţionînd prin aceasta semnificaţia socială a operei; el afirmă că „poeţii mari, în toate timpurile şi la toate popoarele, au exprimat idei mari sociale şi, cu cît au fost mai mari, cu atît mai deplin au exprimat ei tendinţele epocei şi ale poporului". Surprinzător însă, Gherea se exprimă explicit cu privire la locul valorii în critica sociologică.

Articolul *D. Panu asupra criticei şi literaturii* propune următoarea distincţie tipologică: critica judecătorească — (fără sensul peiorativ din *Asupra criticii*) şi critica ştiinţifică (pe care o putem subînţelege drept critică sociologică). Între ele există mai întîi un raport istoric, de consecuţie, critica modernă fiind o dezvoltare din critica judecătorească, o formă calitativ superioară. În al doilea rînd, între ele există un raport în sincronie, care validează necesitatea amîndurora, prin scopuri distincte, înlocuindu-se, astfel, relaţia de opoziţie cu una de complementaritate. „Scopul criticii — *opinie*, *control*, al *criticii judecătoreşti* — e pronunţarea, în numele anumitor legi*, a unor hotărîri valabile, dacă s-ar putea şi irevocabile asupra valorii relative a deosebitelor lucrări literare". Acest tip e asimilat de fapt criticii jurnalistice, cronica şi recenzia fiind modalităţile lui de exprimare.

Critica modernă îşi propune să studieze „o operă literară sau un curent literar în raport cu epoca, cu mediul social în care a apărut această operă, în legătură cu o anumită treaptă de dezvoltare istorică care explică şi caracterizează o operă literară". În această cercetare" nu mai poate

* În paginile anterioare există suficiente indicii pentru înţelegerea corectă a sensului pe care Gherea îl acordă cuvintelor *lege* şi *ştiinţă;* încît nu mai socotim necesară o nouă explicaţie.

fi vorba de *judecări*"; autorul se obligă la o obiectivitate prin care „critica intră în domeniul științei".

Critica sociologică renunță astfel, programatic și necesar, la valorizare. Excluzînd valorificarea, critica rămîne totuși, situată într-un cîmp axiologic. Valoarea nu se demonstrează, deoarece ea îi e recunoscută operei cercetate, ca o condiție. „Această critică modernă conține și ea în mod implicit aprecieri și judecări...; critica modernă nu poate să se ocupe decît de adevăratele personalități artistice: încercările literare, chiar de talent, rămîn în sarcina recenzenților."

Un studiu elocvent pentru critica sociologică practicată de Gherea este cel asupra poeziei lui Coșbuc*. Intitulat *Poetul țărănimii*, el dezvăluie, de la debut, perspectiva analizei literare. Conform acesteia, opera se înțelege și se explică, prin trăsăturile particulare ale genezei sale. Cercetarea începe prin descrierea acestui teritoriu extrinsec, urmărind reprezentarea și metamorfozarea lui în textul poetic, atît în planul conținutului, cît și al formei.

Esențială pentru geneza poeziei coșbuciene este realitatea economico-socială în care poetul s-a format și căreia îi aparține, el sintetizînd în creația lui, într-un mod mai coerent și mai expresiv, modul de a fi și de a gîndi al societății și epocii determinante. (Artiștii... ca modele — subliniază teoretic Gherea în *Asupra criticii*, într-o propoziție ce anticipează o idee a lui Goldmann — sînt cele mai de multe ori mai interesanți..., pentru că în sufletul lor se

* Studiul lui Coșbuc are, în întregul lui, o structură eclectică, urmare a unor investigații critice care vizează scopuri multiple, în consens cu concepția gheristă asupra criticii totale. Accentul sociologic rămîne însă pertinent, chiar dacă el nu înseamnă singura perspectivă a actului critic. Utilizînd studiul ca exemplificare a unei metodologii de critică sociologică, „rezumatul" nostru va fi, în mod firesc, parțial, extrapolînd părțile interesante din acest punct de vedere. Analiza gheristă asupra poeziei coșbuciene poate fi socotită o sugestivă aplicare metodologică, oferind o imagine clară a demersurilor critice necesare pentru a fructifica, practic, tezele teoretice; deși realizarea critică, în sine, rămîne deseori deficitară, fie din lipsa sensibilității literare, fie din cauza greșelilor de cercetare sociologică (înțelegerea țărănimii ca o clasă omogenă etc.).

oglindeşte mai bine epoca în toată complexitatea ei, decît în sufletul unui simplu muritor.").

Originalitatea artistică a poeziei coşbuciene rezidă în apartenenţa poetului la clasa ţărănească. Individualitatea ei, disociată de cutumele literaturii române care îi era contemporană*, reflectă starea socială a acestei clase, neintrată în circuitul dezvoltării burgheze. „Şi acest fapt că Coşbuc e poet ţăran, explică şi caracterele mai intime ale creaţiei lui. Aceasta se învederează mai ales prin comparaţie între creaţiunea lui Coşbuc şi creaţiunea poeţilor noştri de azi, eminesciani... Caracterul liricii eminesciane e nelinişte, nehotărîre, tristeţă, melancolie, descurajare şi aceea ce am numit subiectivism artistic, relativism, reflexivism, deci vagul în artă, simbolizarea... Dimpotrivă caracterele creaţiunii lui Coşbuc... sînt: linişte, siguranţă, energie, hotărîre, obiectivism artistic, preciziune, aşadar caractere nu numai deosebite, ci absolut contrarii eminescianilor. Aceste deosebiri de caractere în creaţiunile poetice se explică prin deosebirea mediilor sociale în cari s-au produs aceste creaţiuni: mediul orăşenesc cu civilizaţia lui modernă de o parte şi mediul ţărănesc cu satul lui necivilizat, în altă parte".

Cercetarea sociologică oferă argumente chiar pentru o particularizare în interiorul ţărănimii înseşi, operînd o reducere la un „grup social" mai restrîns, determinat de

* În ultimele decenii ale secolului trecut poezia românească se afla la o adevărată răscruce de drumuri: se încheiase o epocă de aur, iar semnele altei direcţii literare fecunde erau neînţelese (vezi cazul Macedonski) într-o poezie de epigonism şi respiro creator. Poezia, aflată în posteritatea covîrşitoare a lui Eminescu producea în serie poeţi suferinzi de *răul veacului*, lipsiţi de originalitate şi personalitate artistică. Gherea cercetase această literatură, tot din punct de vedere sociologic, în cunoscutul eseu *Decepţionismul în literatura română*. Aici, după un preambul teoretic şi polemic (unde găsim interesante observaţii asupra gîndirii tainiste făcute de pe poziţiile materialismului istoric), criticul îşi formulează concluziile cu argumente sociologice clare: „Da, burghezia a prefăcut societatea după chipul şi asemănarea sa: iubirea e marfă; familia, gheşeft; cinstea, morala, idealurile mărețe n-au nici un rost... Pricinile decepţionismului nostru, a decepţionismului poeţilor noştri, obîrşia lui sînt anomaliile societăţii burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizaţiei burgheze".

o dezvoltare istorică și economică proprie: țărănimea ardeleană din regiunea Năsăudului. „Viața țăranului năsăudean, muntean" se desfășoară într-un cadru economico-social cu totul specific. „Colosala împărțire a muncii încă n-a transformat cu totul gospodăria lui. El e agricultor sau păstor, femeile torc și țes și în felul acesta el singur cu familia sa produce cele necesare vieții... țăranul năsăudean, ... ducea o gospodărie naturală, nu bănească. El producea valori de întrebuințare, nu valori de schimb". Această structură socială, în care omul e stăpînul condițiilor economice, facilitează încă o existență socială nesustrasă din tiparul tradițional, hotărît de veacuri, caracterizată de o libertate și o siguranță existențială pe care dezvoltarea burgheză le anulase. Manifestările spirituale păstrează și dezvoltă forma acestei matrici, reflectînd caractere proprii și o concepție despre natură și despre viață, puternic individualizată. Efectul cel mai marcant, subliniat de Gherea, este prezența unui *obiectivism psihic*, contrar subiectivismului manifest al claselor din mediul civilizat. „Țărănimea n-are nici vreme, nici putință de introspecțiune psihică, întreaga ei viață și activitate se îndreaptă spre lupta cu natura înconjurătoare, obiectivă... Întreaga viață țărănească se obiectivează, dacă s-ar putea zice astfel. Se-nțelege că astfel de condiții de trai vor tinde să provoace o stare sufletească pe care am putea s-o numim obiectivism sufletesc".

Opera coșbuciană traduce această stare sufletească fundamentală a țărănimii, prin implicarea elementului narativ și epic în substanța lirică a expresiei poetice. Caracterul dominant al lirismului coșbucian e *obiectivismul* lui. Formele expresivității poetice sînt, în același timp, consecințe și elemente formative ale acestui lirism obiectiv. Demonstrația lui Gherea reliefează o structură imaginară caracterizată de o viziune concretă asupra lumii, susținută de predominarea imaginilor reale (auditive și vizuale) și de o aproape totală lipsă a simbolului.

Analizînd comparativ, din această perspectivă, *Crăiasa zînelor* și *Luceafărul* lui Eminescu, Gherea discerne între imaginea naturală, mai colorată a primului poem și ima-

ginea spiritualizată, simbolică a celui de-al doilea; între „frumuseţea plastică“ pe de o parte şi „sublimitatea romantică“ pe de alta.

Diferenţa de construcţie, de ritm, de atmosferă între *Noapte de vară* şi *Sara pe deal* are aceleaşi cauze. La romanticul Eminescu, satul este un cadru, un fundal, un rezonator al stărilor reflexive; la Coşbuc „zugrăvirea“ obiectivă a satului este scopul însuşi al poemului.

Originea ţărănească a poeziei coşbuciene explică şi alte trăsături ale acesteia: cum ar fi specificitatea fantasticului din basmele prelucrate şi din unele poeme ca *Nunta Zamfirei*, *Moartea lui Fulger* etc. Satul fiind la ţăran singura reprezentare a lumii, fantezia lui lucrează numai cu elementele pe care acesta i le oferă. Plăsmuirile fantastice apar astfel numai ca o translare, într-un alt plan, a vieţii ţărăneşti, reale. Ele se realizează nu prin procedura simbolului, ci printr-o hiperbolizare a realului.

Gherea explică, prin mediul social, chiar unele structuri formale. Procedeele multiple ale versificaţiei coşbuciene (ritmuri şi strofe diverse care au argumentat o adevărată „vocaţie tehnică“ a poetului), ar fi fost impuse de utilizarea limbii populare, ţărăneşti. Rafinamentul expresiv inferior limbii culte, „lipsa de bogăţie“ a acesteia a fost compensată printr-o „măiastră mînuire“.

Analiza studiului despre Coşbuc, întreprinsă tot din unghi metodologic, a putut completa imaginea asupra teoriei critice gheriste. Ea justifică, credem, aprecierea anterioară asupra locului ce îi revine lui Gherea în istoria criticii sociologice postmarxiste.

9.0. Clarificarea teoretică, principială a criticii sociologice, dar îndeosebi cercetările ei aplicative, au urmat o evoluţie aproape paralelă cu aceea a sociologiei. Consolidarea acestei discipline ca ştiinţă a influenţat astfel, în mod firesc, cercetările asupra fenomenului literar. Opera literară, ca fenomen istoric, ca fapt social a devenit obiectul unei ramuri specializate a sociologiei. Critica sociologică beneficiază şi ea de cercetările ştiinţifice asupra societăţii, depăşind caracterul empiric al explicaţiei sociologice a operei literare, printr-un plus remarcat de rigurozitate ştiinţifică. Iar interesul, tot mai pregnant în ultima vreme,

arătat de criticii literari analizelor sociologice ale operelor literare, se justifică şi el — în mare parte — prin dezvoltarea spectaculoasă a sociologiei.

9.1. Dacă Auguste Comte este creatorul termenului de „sociologie" şi totodată unul dintre întemeietorii sociologiei ca disciplină socială aparte, adevărata dezvoltare a sociologiei ca ştiinţă a societăţilor omeneşti aparţine secolului al XX-lea.

Indiferent de multitudinea definiţiilor formulate ori posibile, indiferent de numeroasele curente, direcţii, şcoli şi sisteme sociologice existente, putem afirma că sociologia îşi întemeiază cercetările pe necesitatea unei *antropologii sociale*, care să studieze omul nu doar ca fiinţă organică ori psihică, ci şi ca fiinţă socială. Obiectul ei este realitatea socială ca mediu existenţial al omului; investigaţiile sale urmăresc dinamica acestei realităţi, fenomenele care îi sînt caracteristice şi faptele din care ea este formată. Sociologia e o ştiinţă fundată pe dialectică, socotind realitatea socială o structură într-un continuu proces, explicabil în colaborare cu istoria. Acestea sînt principii de prim ordin enunţate şi de materialismul istoric, filozofie despre societate pe care s-a întemeiat sociologia marxistă, materialist-dialectică*.

* Problema definirii sociologiei marxiste, materialist-dialectice a constituit în ultimii ani o preocupare evidentă a sociologilor, îndeosebi a celor din ţările socialiste (vezi *Social Research*, New-York nr. 3/1967 şi *Sociologia contemporană*. Al VI-lea Congres mondial de sociologie-Evian, Bucureşti, 1966). Dezbaterile au urmărit, în mod special, elucidarea raportului dintre materialismul istoric şi sociologie. Pot fi sintetizate trei puncte de vedere distincte: a) Identificarea materialismului istoric cu sociologia marxistă. Unii dintre adepţii acestei poziţii pornesc de la o disociere a materialismului istoric de filozofie, interpretîndu-l ca o teorie sociologică cu caracter de ştiinţă particulară, alţii încorporează materialismul istoric în filozofie, dar concepîndu-l ca teorie sociologică, tind să anuleze filozofiei caracterul ei speculativ. b) Distincţia dintre materialismul istoric şi sociologie. Disjuncţia e posibilă prin înţelegerea materialismului istoric ca teorie sociologică şi reducerea sociologiei numai la metodă. c) Raportul dintre materialismul istoric şi sociologie este un caz particular al raportului dintre filozofie şi ştiinţă particulară. Se consideră sociologia marxistă „ca o ştiinţă socială relativ independentă şi distinctă de materialismul istoric, atît din punct de vedere teore-

În afara marxismului, sugestiile cele mai fecunde, în studiul literaturii, au venit din partea sociologismului*, curent ştiinţific interesat nu numai de studiul fenomenelor sociale, ci şi de explicarea altor fenomene cu ajutorul factorilor sociali. Prin Izoulet, dar îndeosebi prin contribuţia lui Emil Durkheim şi a şcolii sale, sociologismul a susţinut o consecventă tendinţă expansivă a cercetărilor sociologice în spaţiul altor discipline. A rezultat de aici o sociologizare a economiei politice, a psihologiei, a eticii, a esteticii etc... În spaţiul de influenţă al sociologismului trebuie cuprinse, spre exemplu, lucrările lui Jean Marie Guyau**. Filozoful francez îşi întemeiază estetica sociologică în opoziţie cu teoria „artei pentru artă" şi a „artei ca joc"; dar spre deosebire de Plehanov, cu care are în acest sens, idei apropiate, el se situează pe poziţii biologizante. Vitalismul şi voluntarismul său se corelează cu un pozitivism de tip naturalist.

În posteritatea sociologismului e aşezată de foarte mulţi cercetători sociologia cunoaşterii *(Wissenssoziologie)*, ramură a sociologiei, cu lucrări remarcabile în domenii foarte diverse***. Pornind de la o problemă de esenţă filozofică,

tic, cît şi metodologic". Acest ultim punct de vedere, se pare acceptat de majoritatea cercetătorilor, explică şi justifică diversitatea de opinii şi metode ale sociologilor marxişti.

* Pentru o perspectivă mai largă asupra dezvoltării sociologiei şi pentru aprofundarea ideilor pe care trecerea noastră în revistă (impusă de economia lucrării) abia le sugerează, pot fi consultate cu folos: *Traité de sociologie*, publié sous la direction de Georges Gurvitch, 2 vol., Paris, 1963; G. Gurvitch, *La vocation actuelle de la sociologie*, Paris, 1963; Raymond Aron, *Les étapes de la pensée sociologique*, Paris, 1967; Traian Herseni, *Prolegomene la teoria sociologică*, Bucureşti, 1969; H. Culea, *Sociologia cunoaşterii*, Bucureşti, 1970.

** *Problèmes de l'Esthétique contemporaine* (1884) şi mai ales foarte cunoscuta *L'Art au point de vue sociologique* (postum), 1889. Ultima lucrare este citată de C. Dobrogeanu-Gherea, care o apreciază ca o „operă admirabilă". Influenţa lui Guyau, pe diferite planuri, poate fi atestată de multe dintre articolele lui Ibrăileanu.

*** Lucrările româneşti de sociologia cunoaşterii, apărute îndeosebi între cele două războaie mondiale, arată preocupările constante ale filozofilor şi sociologilor români pentru acest domeniu de cercetare; lectura lor este şi astăzi interesantă şi utilă (cf. Ştefan Zeletin, *Forme de gîndire şi forme de societate* (postum), în „Revista de filozofie", nr. 3/1935; P.P. Negu-

aceea a raportului dintre conştiinţă şi existenţă, sociologia cunoaşterii s-a disociat de filozofie (atît de filozofia socială, cît şi de filozofia culturii), printr-o metodologie concretă, prin analize la niveluri particularizate, evaluînd raportul amintit dintr-o perspectivă euristică. Cercetările ei sînt fundamentale în stabilirea unor reguli şi principii, caracterizante, pentru relaţiile dialectice multiple dintre societăţi („baza existenţială") şi forme, moduri ori genuri de cunoaştere. Indiferent de poziţia filozofică a diverşilor sociologi ai cunoaşterii, aceştia au argumentat, printr-o cercetare concretă, importanţa relaţionării oricărei cunoaşteri cu dezvoltarea societăţii.

Nu numai concret, dar şi principial, sociologismul s-a dovedit a fi un curent ştiinţific fecund, prin contribuţia adusă la studiul fenomenelor sociale, prin metodologia pozitivistă pe care a dezvoltat-o, prin autoritatea impusă cercetărilor sociologice în diverse discipline. În acelaşi spaţiu în care s-au fructificat realizările lui, se află însăşi erorile sociologismului. El păcătuieşte printr-o încercare „de a desfiinţa existenţa umană în favoarea coexistenţei umane", printr-o subevaluare a individului în favoarea societăţii. (În acest sens o observaţie a lui Marx, rămîne şi azi actuală şi utilă metodologic: „Istoria socială a oamenilor nu este altceva decît istoria dezvoltării lor individuale, fie că ei sînt sau nu conştienţi de acest lucru"). Meritele sociologismului ni se par totuşi deasupra acestor neajun-

lescu, *Geneza formelor culturii*, Bucureşti, 1934; Petre Andrei, *Sociologie şi epistemologie*, în *Sociologia generală*, Craiova, 1936 şi *Filozofia valorii* (postum), Bucureşti, 1945; Al. Claudian adept al unei teorii sociologist-integraliste, interesat de studiul determinării sociologice a filozofiei (cf. *Cercetări filozofice şi sociologice*, Iaşi, 1935), prin sublinierea raporturilor dintre aceasta şi mentalităţile colective, este şi autorul unui studiu (rămas neterminat) de sociologia literaturii: *Mişcarea social-politică şi proza literară în Franţa veacului al XIX-lea*, din care s-a publicat un fragment („Viaţa Românească", nr. 10/1970). Lucrările lui Mihai Ralea (*Contribuţii la ştiinţa societăţii*, Bucureşti, 1927; *Prelegeri de estetică*, Bucureşti, 1972) etc. ... ne oferă argumente pentru relaţia ce poate fi stabilită între formaţia sociologică şi contribuţiile sale estetice.

suri, prin atitudinea teoretică şi prin potenţionalitatea catalitică a acesteia.

Sociologismul a propus cercetărilor sociologice un spaţiu de investigaţie imens. După cel de-al doilea război mondial sociologia cunoaşte o dezvoltare explozivă. În cadrul disciplinelor al căror obiect îl constituie omul, sociologia a devenit un fel de „ştiinţă-pilot". Noua etapă de dezvoltare se impune nu numai printr-o creştere cantitativă a cercetărilor, prin diversificarea deconcertantă a orientărilor ideologice, ci mai ales printr-o tendinţă expansionistă în teritoriul altor discipline, printr-o vertiginoasă creştere a exportului de metode şi printr-un proces, încă neîncheiat, de ramificare şi specializare.

9.2. Sociologia literaturii este produsul acestei noi etape a evoluţiei sociologiei după război, deşi o anume tradiţie i se poate reconstitui*. Cercetările de sociologia literaturii au căpătat în ultimele trei decenii o dezvoltare marcată în cele mai diverse planuri (au fost organizate colocvii specializate, problemele ei specifice au intrat în discuţia congreselor de sociologie şi literatură, au căpătat un ascendent relevabil în Universităţi). În privinţa statutului ştiinţific al acestei noi discipline, părerile rămîn totuşi împărţite.

În *Tratatul de sociologie* din 1960, Albert Memi consideră că sociologia literaturii este o disciplină încă „practic de constituit". La deschiderea primului Congres internaţional de sociologia literaturii, în 1964, Arthur Doucy, directorul institutului organizator, exprima o opinie asemănătoare, deşi tonul este mai puţin sceptic: „...mi se pare că o disci-

* Cf. *Traité de sociologie*, capitolul despre sociologia literaturii; Jacques Leenhardt, *La sociologie de la littérature, quelques étapes de son histoire*, în „Revue internationale des sciences sociales" nr. 4/1967; Paul Cornea, *Tendinţe actuale în sociologia literaturii. Pe marginea unui articol de sinteză*, în „Viitorul social", nr. 1/1972; *Littérature et Société*, Problemes de méthodologie en sociologie de la littérature — Colloque organisé conjointement par l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles et l'École Pratique des Hautes Études (6 section) de Paris du 21 au 23 mai 1964, Bruxelles, 1967; Ov. S. Crohmălniceanu, *Un colocviu internaţional de sociologia literaturii* (Royaumont, 1968), în „Viaţa Românească", nr. 7/1968.

plină nouă, sociologia literaturii, este pe cale să se nască și odată constituită ea va fi un aport considerabil atît în istoria și critica literară, cît și în gîndirea sociologică generală. Însă, după cum se știe, constituirea oricărei noi discipline științifice este un proces dificil care se lovește deopotrivă de dificultăți interne și de rezistențe venite din exterior". În schimb, într-un articol publicat în 1972, Paul Cornea, acuzînd „excesiva severitate" a lui Albert Memi, consideră situația actuală a sociologiei literaturii într-o perspectivă net optimistă: „Sociologia literară e acum o disciplină recunoscută, care se află în plină expansiune. Și cu toate că deosebirile în privința felului de a-i înțelege obiectul, conceptele fundamentale, metoda sînt enorme, nimănui nu i-ar trece prin minte să-i conteste dreptul la existență sau validitatea rezultatelor dobîndite". Observație perfect adevărată argumentată într-un comentariu informat, pe marginea unui articol de sinteză*. Socotim

* E vorba de studiul lui Stéphane Sarkany, *Essai sur la sociologie de la littérature*, apărut în „Revue de littérature comparée", nr. 1/1971. Sarkany distinge, în sociologia contemporană a literaturii, patru direcții principale. Criteriul clasificării: înțelesul divers atribuit noțiunii de „literatură". a) Pentru primul curent literatura se definește în afara axiologiei estetice. Dominant în Statele Unite, prin cercetările lui Leo Loewenthal și ale discipolilor săi, el se interesează de „literatura de masă" (excluzînd literatura „nobilă", capodoperele) căreia îi atribuie „valoarea de termometru al spiritului public, revelînd aspirațiile și viziunea despre lume a colectivității". b) O a doua tendință, din care sînt citați ca reprezentanți eseiști, ca italianul Eduardo Sanguinetti și germanul Hans — Magnus Enzensberger, ori sociologi, ca americanul H.D. Duncan și francezul P. Bourdieu, propune ca scop al sociologiei literare dezvăluirea determinării sociale a literaturii. Cercetătorii amintiți, înțeleg prin literatură „un epifenomen al sistemului economic-politic". c) Pentru Robert Escarpit (cf. *Sociologie de la littérature*, 1968) ori pentru englezul Hoggart, preocupările sociologiei literaturii se concentrează asupra studiului „sistematic și experimental al *lecturii*" urmărind „reacția publicului", procesul de „difuzare" al literaturii. Opera literară e înțeleasă ca un obiect de schimb, desolidarizat de valoare. d) Ultima tendință a sociologiei contemporane a literaturii are o înfățișare eclectică. Sînt citați Goldmann, Th. W. Adorno, W. Benjamin, Jean Duvignaud, Erich Köhler etc. Fiecare dintre aceștia se ocupă de sociologia literaturii „din punctul de vedere al creației". S-ar mai putea adăuga și alte tendințe de dezvoltare a sociologiei lite-

însă că avem suficiente motive ca să acceptăm astăzi, în acelaşi timp, şi propoziţia lui Arthur Doucy, şi poate, cu puţină nuanţare, chiar pe aceea lui Albert Memi. Poziţia noastră depinde de selecţia criteriilor necesare pentru o definiţie acceptabilă a sociologiei literaturii.

Noi credem că definirea obiectului de studiu şi a conceptelor fundamentale sînt condiţiile *sine qua non* în susţinerea unei discipline ştiinţifice. De aceea, fără să contrazicem evaluarea cercetărilor de sociologie literară formulată de Paul Cornea, putem afirma că începînd deja să construiască, sociologia literaturii nu a depăşit încă faza de organizare a şantierului. Dacă citām eseul lui Ernest Fischer despre „arta pentru artă", analizele lui Goldmann asupra tragediilor raciniene, ori studiul lui David T. Pottinger asupra mediului familial al scriitorilor francezi şi al lui J. Hassenforder asupra difuzării unui succes de librărie, — nu putem vorbi de tendinţe diferite ale unuia şi aceluiaşi tip de cercetare, ci de cercetări autonome, care au fiecare obiectul lor şi metodele specifice de investigaţie. Fischer abordează, din perspectiva unei filozofii despre societate, o problemă de estetică generală; Goldmann face o judecată explicativă, cu argumente sociologice, asupra unor opere literare; Pottinger şi Hessenforder investighează dinamica socială într-un fragment determinat al societăţii. Prezenţa, în fiecare dintre cercetările amintite a unui element constant, cu indice sociologic, e insuficientă pentru a susţine unitatea fundamentală de principii şi finalităţi. Îndeosebi azi, cînd studiile interdisciplinare s-au impus cu atîta pregnanţă în cele mai diverse domenii... Sociologia literaturii este o disciplină care rămîne „practic de constituit", deşi „nimănui nu i-ar mai trece prin minte să-i conteste dreptul la existenţă".

Ea se află încă într-un „proces dificil" de autonomizare, vizînd o delimitare necesară cît mai tranşantă, de disci-

rare (Paul Cornea aminteşte „cercetările de sociologia istorică a cărţii"), s-ar putea încă cita numeroase nume, la fel de importante ca şi acelea înregistrate de sociologul maghiar: A. Adam, P. Benichou, Georg Lukàcs, C. Pichois etc. Sinteza lui Sarkany, fără să vizeze o reprezentare exhaustivă, completă, poate fi o instructivă referinţă.

plinele din care derivă: „ştiinţa literaturii" şi sociologia. Nu atît în ceea ce priveşte metodele (pe care le poate utiliza în comun) ori orientarea ideologică (ce poate fi infinit diversă), cît prin izolarea precisă — la nivel teoretic — a obiectului său şi prin definirea clară a conceptelor fundamentale.[1]

9.2.1. Statutul disciplinar al sociologiei literaturii poate fi înţeles şi descris prin consecinţele ce decurg din raportul atît de des discutat şi felurit interpretat dintre sociologia generală şi sociologia specială. „Prima — subliniază sociologul român Petre Andrei, a cărui propoziţie o cităm ca una dintre multiplele concluzii existente într-o dezbatere în plină desfăşurare — va trebui să fie într-adevăr teoria societăţii omeneşti, arătînd ce este ea, care este natura societăţii, ce înseamnează structura socială, care sînt elementele şi condiţiile necesare pentru existenţa unei societăţi, precum şi în ce constă procesul de transformare socială". Sociologiile speciale, aflate în ultima vreme într-un constant proces proliferant, „au menirea de a studia diferite tipuri de instituţiuni în evoluţia lor". Impusă îndeosebi de o accentuare a cercetării empirice, sociologia specială îşi caută obiectul printr-o concretizare, printr-o particularizare a unghiului de vedere, îngustînd spaţial teritoriul investigaţiilor sale în favoarea unor demersuri specializate.

Sociologia specială îşi axează studiul în anumite domenii ale vieţii sociale, interesîndu-se de anumite tipuri de colectivităţi, de anume forme ale relaţiilor sociale cu consecinţe specifice în dinamica societăţii. Dezvoltată în mod preponderent din cercetări empirice, ea poate avea din punctul de vedere al sociologiei generale un caracter sociografic; socotindu-i însă cercetările în ansamblu, aceastā perspectivă e limitativă, căci orice sociologie specială operează cu generalizări şi depăşeşte descripţia în interpretare. Sociologiile speciale se definesc ca ramuri cu caracter subdisciplinar (sociologia tineretului, sociologia urbană etc.) ori interdisciplinar, ivite din interferenţa sociologiei cu diferite ştiinţe sociale tradiţionale (sociologia dreptului, sociologia religiei, sociologia pedagogică).

Sociologia literaturii, ca sociologie specializată, se află alături de sociologia economiei politice ori sociologia dreptului, mai curînd decît de critica şi estetica literară ori de filozofia socială. Dar definirea ei e imposibilă în afara delimitării de aceste domenii interferente. Iar existenţa unor principii sociologice în estetică şi a unor criterii sociologice în critică a dus, în foarte multe cazuri, la o stabilire discutabilă a graniţelor despărţitoare.

Nu ne putem însă propune, în spaţiul acestui studiu, o abordare exhaustivă a ariei problematice a sociologiei literaturii. Dar evoluţia criticii sociologice, în raporturi intime cu metodele şi cu dezvoltarea sociologiei, presupune cu necesitate o delimitare cel puţin din acest punct de vedere; relativizarea disjuncţiei dintre sociologia literaturii şi critica sociologică impietează asupra cercetării din amîndouă domeniile; căci fiecare dintre ele au un obiect şi o finalitate specifice cu consecinţe evidente în investigaţia operatorie.

9.2.2. Din punctul de vedere al obiectului, posibilităţile de disociere între sociologia literaturii şi critica literară nu pot fi găsite decît printr-o clarificare terminologică. Mulţi dintre cercetătorii contemporani ai literaturii au ales această cale, dar rezultatul a fost, în general, contrar scopului propus; s-a ajuns la o atomizare a termenilor, precişi şi ingenioşi cînd sînt luaţi în parte, ambigui însă în ansamblul discursului metaliterar, presupunînd de fiecare dată explicaţii şi definiţii. Vizîndu-se un plus de rigoare, s-a operat şi o „scientizare" terminologică, incapabilă însă să înlăture ambiguitatea tradiţională a metalimbajului literar.

R. Escarpit aşază remanierea terminologică drept premisă principală pentru o definiţie a sociologiei literaturii. Termenul incriminat este cel de *operă*, pe care sociologul francez îl socoteşte vinovat de „blocarea" gîndirii literare într-un timp îndelungat. „De aceea — afirmă el — am schimbat, în terminologia mea, noţiunea de *operă* cu noţiunea de *fapt literar*. Faptul literar este schimbul *(l'echange)*, comunicarea, este mişcarea de la autor la public". Renunţînd la noţiunea de operă şi creator, în interiorul sociologiei literaturii, Escarpit operează, în fond, o reducere a

domeniului de cercetare. *Faptul literar* astfel definit ni se pare insuficient marcat.

O distincţie asemănătoare, însă de pe poziţia criticului literar, face Lucien Goldmann atunci cînd vorbeşte de „existenţa evidentă a două sociologii ale literaturii". Prima dintre ele corespunde, de fapt, sociologiei literaturii în consens cu definiţia lui Escarpit, ea fiind o sociologie „a comunicării, a difuzării, a receptării, a influenţei instituţiilor culturale asupra lectorului, avînd ca metodă chestionarele şi statistica". Cealaltă ar corespunde criticii sociologice, ea fiind interesată de „sociologia creaţiei, a faptului estetic". Întîlnim şi aici o substituire de termen, a celui tradiţional de operă, fără să ni se ofere însă şi o definiţie, totul reducîndu-se la o schimbare de nume.

Păstrînd noţiunea de *operă*, criticul francez Roland Barthes presupune totuşi un dublu sens al literaturii, din care decurge o disociere de obiect în studiul literaturii. „La Littérature — afirmă Barthes — se présente à nous comme *institution* et comme *œuvre*. Comme institution, elle rassemble tous les usages et toutes les pratiques qui règlent le circuit de la chose écrite dans une société donnée: statut social et idéologique de l'écrivain, modes de diffusion, condition de consommation, réactions de la critique. Comme œuvre, elle est essentiellement constituée par un message verbal, écrit d'un certain type". Opera ca mesaj literar deţine prin structură un sens multiplu, care dă loc la două discursuri diferite. „On peut proposer d'appeler *science de la littérature* (ou de l'écriture) ce discours général dont l'objet est, non pas tel sens, mais la pluralité même des sens de l'œuvre, et *critique littéraire*, cet autre discours qui assume ouvertement, à ses risques, l'intention de donner un sens particulier à l'œuvre".

Literatura ca instituţie devine obiectul istoriei literare, definită însă „la chiar antipodul istoriilor literare pe care le cunoaştem". Ea va fi un fel de „ontologie istorică", pusă să răspundă dintr-o perspectivă diacronică la întrebarea fundamentală: ce este literatura? Sarcinile acestei discipline sînt selectate de Barthes din programul unor cunoscuţi sociologi: Lucien Febvre, Claude Pichois, A. Adam, R. Iasinski, I. Arcibal etc., subînţelegînd-o sinonimă

cu sociologia literaturii. Prima ei cerinţă va fi un studiu al mediului: nu însă „ca o confruntare de biografii minore“ ci ca „loc al uzanţelor sale de gîndire, al tabu-urilor implicite, al valorilor „naturale“ al intereselor materiale ale unui grup de oameni asociaţi în mod real prin funcţii identice sau complementare, pe scurt, ca o parcelă de clasă socială“. Istoria literară va investiga structura şi formaţia intelectuală a publicului, condiţia omului de litere, faptele mentalităţii colective etc. Astfel concepută, istoria literaturii se situează, ca finalitate, la nivelul funcţiilor literare (producţie, consum, comunicaţie). „Altfel spus, va sublinia Barthes, istoria literară nu este posibilă decît dacă se face sociologică, dacă se preocupă de activităţi şi de instituţii, nu de indivizi“.

Dacă vom unifica terminologic opiniile amintite anterior, putem obţine o disociere clară a obiectelor de studiu în diversele discipline care se ocupă de literatură. În general, cercetarea literaturii (critica literară, sociologia literaturii, axiologia literară, teoria literaturii etc.) are ca obiect —utilizînd termenul lui Escarpit — faptul literar. El poate primi accepţii diferite, care, particularizîndu-l, îl aşază în sfera unor preocupări specializate, definind discipline distincte, relativ autonome.

A. Sociologia literaturii are ca obiect faptul literar, înţeles ca fapt sociologic. Acţiuni care implică (educaţia tineretului prin lectură) sau sînt implicate în literatură (prezenţa scriitorului în activitatea socială), factori ori grupuri sociale care influenţează literatura (mentalitatea colectivă, formaţia scriitorului, şcoala etc), instituţii literare ori în relaţii reciproce cu ele (presa, teatrul etc.), fenomene, forme, moduri de difuzare a literaturii — toate acestea sînt fapte sociologice, fiind fapte sociale (Cf. Armand Cuvillier, *Manuel de sociologie*, tome I, Paris, 1962, cap. IV.)

Opera literară poate fi şi ea obiect al sociologiei literaturii; în această accepţie de fapt sociologic, ea trebuie să fie considerată un produs şi un obiect de consum al omului, în ipostaza lui de individ cuprins într-un grup social dat.

Ca fapt sociologic, opera literară nu e presupusă — cu necesitate — a fi rodul unei creaţii individuale, ci doar —

după o expresie a lui Tudor Vianu — un „bun produs". Modul de existență al acesteia, vorbind în termenii esteticii lukàcsiene, e înțeles ca un simplu *pentru noi*, substituit unui *pentru noi estetic*, prin renunțarea în apercepție la modul evocativ; opera literară nu mai este „un pentru noi care apare în forma — doar în forma — unui în sine", ci „un în sine în sensul strict al conceptului său". În consecință, ca obiect de consum, opera exclude posibilitatea unui act individual și specific de receptare. „Faptul sociologic — remarcă Alphonse Silbermann, în contextul argumentației noastre — nu există decît din momentul cînd există o acțiune socială, o relație între două persoane, între un individ și un grup, între grupuri sau societăți. O partitură muzicală închisă într-un sertar nu există sociologic. Singur evenimentul muzical al execuției și audiției operei este sociologic. Tot așa stau lucrurile în literatură... Evenimentul literar, în sens sociologic, este un lucru care trebuie să fie atins, observabil, experimentat". Ca fapt sociologic opera intră în consum ca un *bun* care poate fi subordonat unui număr divers de valori (valoarea estetică, după cum vom vedea, rămîne coordonatoare în acest proces).

B. Faptul literar, ca obiect al criticii literare, este întotdeauna *în chip necesar și suficient*, opera literară. Geneza ei este un act de invenție individuală; existînd ca structură autonomă, se regăsește la originea ei „postularea idealistă a unui scop", de care e responsabil creatorul. În mod excepțial, opera literară înfăptuiește o cunoaștere a lumii în chiar actul creației. Trăsăturile esențiale, concentrate în „originalitatea imutabilă" și „ilimitarea simbolică" (T. Vianu), dezvăluie un raport specific între forma materială și sensul operei, raport prin care opera literară capătă un statut singular în ansamblul valorilor umane.

Înțeleasă ca reflectare a realității, opera literară — din perspectiva esteticii lui Georg Lukács — își păstrează această singularitate, dedusă din relația de excepție dintre subiect și obiect în cadrul procesului de creație. Ea e definită, astfel, ca o plăsmuire în care subiectivitatea și obiectivitatea se regăsesc într-o unitate organică. Specificul operei „ca ființînd pentru sine" rezidă în faptul că „în timp ce toate celelalte plăsmuiri create de om cu scopul de a re-

flecta şi de a stăpîni realitatea obiectivă trebuie să aibă tendinţa de a exclude subiectivitatea, pe cît este util şi posibil, să o neutralizeze, să o suspende, esenţa individualităţii operei constă tocmai în faptul nu numai de a evoca simplu subiectivitatea, ci de a-i împrumuta o lărgime, o adîncime, o intensitate etc. pe care altfel nu şi le-ar putea cuceri în viaţă". Oglindind „în sinele" obiectiv, creatorul înfăptuieşte în mod conştient un miracol, inventînd o altă lume care pare a repeta fenomenalitatea originară. Ca exprimare plenară a subiectivităţii umane, opera literară reprezintă o nemijlocire secundă (dintre esenţă şi fenomen), mai înaltă, care capătă valoarea unui „în sine" obiectiv, aparent înstrăinat de „în sinele" real, originar. Din acest statut al operei decurge un postulat fundamental al criticii literare: adevărul operei este opera însăşi. „Spre deosebire de toate celelalte creaţii umane, opera de artă — subliniază Lukács — posedă nemijlocit în ea însăşi dovada şi justificarea autenticităţii sale, a veridicităţii sale, a puterii sale de a face din „în sine", pe calea evocării, conştiinţă de sine a speciei omeneşti". Această individualitate — „exclusiv de sine stătătoare" — a operei de artă susţine, în acelaşi timp, caracterul singular, unic, ireductibil al fiecărei plăsmuiri în care se materializează actul de obiectivaţie estetică. Luată nemijlocit, opera literară este o „monadă fără ferestre".

Individualitatea şi unicitatea, deplina independenţă şi absoluta negare a alterităţii, afirmă existenţa sa autonomă; urmare a acestui mod existenţial regăsim în opera de artă o solidaritate „indisolubilă" şi „nemijlocită" dintre perfecţie şi existenţă, realizată exclusiv printr-o particularitate concretă. Suspendînd „universalitatea şi singularitatea în particularitate" opera literară, ca obiectivare estetică, face din fiinţarea pentru sine un „centru organizator, un vehicul al universalităţii". Forma plăsmuirii estetice este totdeauna umplută de o substanţială concreteţe; iar universalitatea formei nu se poate desprinde de particularitatea ei. Valoarea estetică există şi se exprimă deci, în afara oricărei abstracte generalităţi.

Spre deosebire de orice alte valori — logice, religioase, morale, politice — valoarea estetică nu se împlineşte

flecta şi de a stăpîni realitatea obiectivă trebuie să aibă tendinţa de a exclude subiectivitatea, pe cît este util şi posibil, să o neutralizeze, să o suspende, esenţa individualităţii operei constă tocmai în faptul nu numai de a evoca simplu subiectivitatea, ci de a-i împrumuta o lărgime, o adîncime, o intensitate etc. pe care altfel nu şi le-ar putea cuceri în viaţă". Oglindind „în sinele" obiectiv, creatorul înfăptuieşte în mod conştient un miracol, inventînd o altă lume care pare a repeta fenomenalitatea originară. Ca exprimare plenară a subiectivităţii umane, opera literară reprezintă o nemijlocire secundă (dintre esenţă şi fenomen), mai înaltă, care capătă valoarea unui „în sine" obiectiv, aparent înstrăinat de „în sinele" real, originar. Din acest statut al operei decurge un postulat fundamental al criticii literare: adevărul operei este opera însăşi. „Spre deosebire de toate celelalte creaţii umane, opera de artă — subliniază Lukács — posedă nemijlocit în ea însăşi dovada şi justificarea autenticităţii sale, a veridicităţii sale, a puterii sale de a face din „în sine", pe calea evocării, conştiinţă de sine a speciei omeneşti". Această individualitate — „exclusiv de sine stătătoare" — a operei de artă susţine, în acelaşi timp, caracterul singular, unic, ireductibil al fiecărei plăsmuiri în care se materializează actul de obiectivaţie estetică. Luată nemijlocit, opera literară este o „monadă fără ferestre".

Individualitatea şi unicitatea, deplina independenţă şi absoluta negare a alterităţii, afirmă existenţa sa autonomă; urmare a acestui mod existenţial regăsim în opera de artă o solidaritate „indisolubilă" şi „nemijlocită" dintre perfecţie şi existenţă, realizată exclusiv printr-o particularitate concretă. Suspendînd „universalitatea şi singularitatea în particularitate" opera literară, ca obiectivare estetică, face din fiinţarea pentru sine un „centru organizator, un vehicul al universalităţii". Forma plăsmuirii estetice este totdeauna umplută de o substanţială concreteţe; iar universalitatea formei nu se poate desprinde de particularitatea ei. Valoarea estetică există şi se exprimă deci, în afara oricărei abstracte generalităţi.

Spre deosebire de orice alte valori — logice, religioase, morale, politice — valoarea estetică nu se împlineşte

prin, ci chiar *în* particularitatea operei. Actul critic, care presupune un raport între operă și individ, are ca scop înțelegerea și explicarea operei; în fapt, actul critic justifică și explică valoarea ei estetică. Demersurile sale sînt fundamental orientate axiologic.

Faptul literar, ca obiect al criticii literare este un fapt estetic, învestit cu o astfel de valoare.

9.2.3. Ca urmare a acestei delimitări a fiecărui obiect în parte, distincția dintre sociologia literaturii și critica literară, se cere în chip necesar lămurită și dintr-un unghi axiologic.

În capitolul despre metodologia teoriei literare din volumul *Construcție și lectură*, profesorul Silvian Iosifescu observă cu luciditate amestecul de domenii și necesitatea distincțiilor dintre estetica și critica literară pe de o parte, sociologia literaturii pe de altă parte... „În totalitatea de întrebări din care se încheagă actul critic complet — se afirmă —, nu pot lipsi cele referitoare la raportul dintre operă, autor, curent și societatea dintr-un moment istoric determinat... Metodele sociologice... sînt necesare, dar păstrează în context conștiința valorii. E principala deosebire dintre sociologia artei (a literaturii în particular — *n.n.*) ca ramură a sociologiei și unghiul sociologic în estetică".

Pentru Silvian Iosifescu distincția dintre estetica ori critica literară și sociologia literaturii apare, în principal, ca una între discipline axiologice și discipline non-axiologice. Dacă pentru primele unghiul valoric nu poate lipsi niciodată, „explicit totdeauna" în activitatea critică, implicit în teoria literaturii și în anumite moduri de a aborda istoria literară, în sociologia literaturii el rămîne inoperant. „Sociologia literaturii — se subliniază fără echivoc — e interesată de fenomene ale creației, structurii, difuzării literare în condiționarea lor socială, fără a implica ierarhii, valori și nonvalori. Se ocupă de un fenomen ca best-seller-ul, fie că e vorba de o operă majoră, fie de aventurile lui James Bond".

O poziție asemănătoare, exprimată de data aceasta de un sociolog, este cea a lui Alphons Silbermann, profesor la Universitatea din Köln: „Pentru un sociolog empiric care

se ocupă de sociologia culturală, valoarea estetică a operei de artă, distincţia dintre literatura nobilă şi literatura vulgară, sînt fapte fără importanţă. Sociologul operei de artă nu are niciodată dreptul, dacă lucrează empiric, să pronunţe mai întîi judecăţi de valoare; aceasta este sarcina literatului şi esteticianului".

Acceptînd premisele unei disocieri axiologice între sociologia literaturii şi critica literară, socotim fundamentarea ei pe conceptul de valoare, ca lipsită de pertinenţă.

Dacă sociologia literaturii studiază literatura ca produs uman implicat în dinamica socială, ea îşi plasează investigaţiile în planul realităţii sociale, care se bazează tocmai pe relaţiile umane, pe legăturile dintre indivizii care formează societatea; ori în planul vieţii umane orice ontologie este axiologic determinată. Realitatea socială cuprinde întreaga civilizaţie „ca sumă a valorilor produse de om", ea nefiind altceva — după expresia sociologului W.M. Koslowski — decît „o lume de valori". Într-un interesant eseu de axiologie marxistă, în care sînt dezvoltate „premisele general-axiologice" pînă la „consecinţele lor estetice particulare", esteticianul Ion Ianoşi remarcă aceeaşi fundamentare axiologică a realităţii sociale: „premisa decisivă a frumuseţii ca valoare este deci prezenţa unei lumi umanizate prin eforturile omului uman. Toate obiectele unui mediu creat sînt *cărţile* deschise ale acestei înnobilări — de unde şi firescul apariţiei ulterioare a cărţilor propriu-zise. Orice roată, plug, ciocan, ceaşcă, scaun, ceas etc. reprezintă cîte o *operă* semnificantă — de unde şi firescul constituirii de mai apoi a operelor artistice efective".

Ni se pare, deci, necesar să afirmăm prezenţa valorii în contextul studiilor de sociologie literară. În consecinţă unghiul axiologic, ca criteriu distinctiv între sociologia literaturii şi critica literară, devine operatoriu numai în cazul în care corelează conceptul de valoare cu acela de valorificare.

Valoarea e rezultatul unei relaţii dialectice dintre subiect şi obiect, fără ca ea să reprezinte unitatea acestor termeni. O dată apărute, valorile se comportă ca nişte entităţi date, cu o anume autonomie într-un plan suprareal cu aparenţă de realitate obiectivă. Valorificarea, în

schimb, (tot o relație subiect — obiect) este — după o distincție a lui Petre Andrei — „un proces de recunoaștere" în care valorile sînt presupuse ca existente. Ea se exprimă prin judecăți de valoare, propoziții ce actualizează actul de constatare al valorii, argumentîndu-l în baza unui anumit criteriu.

Se poate spune, în concluzie, că sociologia literaturii nu poate pune între paranteze valoarea, chiar dacă e interesată în același timp — dar nu în același mod! — și de valorile pozitive, și de valorile negative*. Critica literară ambiționează valorificarea, adică exprimarea unor judecăți de valoare, iar demersurile ei explicative nu operează decît asupra valorilor pozitive.

Tot la nivel axiologic, disocierea dintre sociologia literaturii și critica literară poate decurge din distincția între esența, structura și funcția valorii.

Critica literară se interesează de esența valorii, conținutul uman, social ori de clasă pe care îl exprimă, cît și de structura acesteia, de edificiul formal în care se realizează esența (forma operei nefiind niciodată altceva decît „forma unui conținut determinat"). Sociologia literaturii investighează, în mod exclusiv, funcția concretă pe care o are o valoare într-un moment istoric ori într-o anume societate. Funcția valorii depinde, neîndoielnic, într-o măsură importantă de natura ei, de esența și structura sa; relația nu reflectă însă, întotdeauna un raport direct proporțional și nu e suficientă pentru explicația mobilității importanței valorilor pe abscisa socială ori pe ordonata istorică.

Sociologia literaturii va urmări deci funcțiile etice ori sociale, politice ori economice ale literaturii, bazîndu-și

* Nu e lipsit de importanță, pentru sociologul literaturii, faptul că pentru un anume grup social *best-seller*-ul este o valoare pozitivă sau negativă. De asemenea pentru un studiu de sociologia literaturii, așa cum o înțelege francezul R. Escarpit, care găsește insuficientă explicația genetică, insistînd asupra interesului ce trebuie să i se acorde „utilizării" operei de un public divers, unghiul valoric nu poate fi ocolit. Operele, mai precis valorile, își selectează publicul care devine răspunzător de această selecție. Altfel sociologia literaturii ar decade în simplă sociografie ori sociometrie.

studiul şi pe valori pozitive şi pe valori negative. Dacă exprimă o judecată de valoare negativă asupra unui text literar, critica se dezinteresează de el, socotindu-l inadecvat preocupărilor sale; sociologia literaturii îl regăseşte însă, ca obiect de studiu, atîta timp cît acesta se difuzează, deci poate fi semnificativ în plan istoric şi social.

În urma analizei esenţei şi structurii valorilor, critica literară propune o ierarhie axiologică; pe cînd sociologia literaturii o ierarhie funcţională.

Afirmaţia sociologului german Erwin Köhler, într-o dezbatere asupra statutului sociologiei literare, o putem cita în încheiere, ca argument în favoarea demonstraţiei noastre: „Eu cred că putem explica o societate plecînd de la literatură; una dintre funcţiile literaturii este aceea de a explica societatea epocii sale. Sînt [însă] istoric literar, înainte de a fi sociolog. Ceea ce mă interesează mai întîi e de a cunoaşte şi explica valoarea estetică a operelor... şi recunosc că aceasta cere o cunoaştere prealabilă a societăţii". Avem aici, în acelaşi timp, o opţiune pentru critica sociologică.

10.0. Opera literară se oferă criticului ca o lume suficientă sieşi. Semnificativă în substanţiala ei materialitate, opera face să eşueze orice demers condus de abstracte generalizări; plăsmuire a unei subiectivităţi particulare, perfectă în „necesitatea ei fundată" ea face superfluu orice comentariu ce s-ar vrea un „joc secund" al creaţiei. Critica literară, ca mod de manifestare umană, nu poate fi decît un act de adecvare la operă; nu într-o accepţie tehnicistă, elementară, ci în sensul unui acord plenar şi semnificativ, sub raport existenţial.

Reflectare a lumii într-o plăsmuire care cuprinde o nemijlocire nouă, creată, a fenomenalităţii reale, opera literară înfăptuieşte un act de cunoaştere; ea apare „ca un *miracol* realizat de om în mod conştient, pentru a dezvălui legături adînci şi adevărate ale vieţii". În acelaşi timp, opera reprezintă, prin solidaritatea fiinţării ei pentru sine şi a conştiinţei de sine „în toată concreţiunea", modul de exprimare cel mai înalt şi cel mai bogat al subiectivităţii umane printr-o subiectivitate particulară. Conştiinţa de sine a acestei subiectivităţi, trecînd în centrul reflectării artistice, devine reprezentativă pentru conştiinţa de sine a

omului, „veşnicind“ — cum spune tot Lukács — un moment al dezvoltării omenirii. În această ipostază a operei literare, literatura în întregul ei se prezintă ca o conştiinţă de sine a omului. Ceea ce restul operelor civilizaţiei — ale tehnicii, ale ştiinţei etc. — realizează într-un plan semnificativ exterior propriilor lor valori şi numai într-un ansamblu în care ele sînt parte, arta, literatura, dezvăluie singure, în însăşi esenţa fiinţării pentru sine a operei şi în chiar valoarea ei. Citînd cuvintele lui Plotin, filozoful grec — *hemesis de, tines dè hemesis?* — celebrul fizician Erwin Schrödinger afirma într-o strălucită pledoarie umanistă: „Trebuie s-o spunem, deşi asta pare limpede şi evident: cunoaşterea izolată... a unui grup de specialişti într-un cîmp îngust, n-are în ea însăşi nici un fel de valoare; ea n-are valoare decît în sinteza care le uneşte cu tot restul cunoaşterii şi numai în măsura în care contribuie în mod real, în această sinteză, să răspundă la întrebarea: şi noi, cine sîntem noi în definitiv?“ Fiecare mare operă de artă, în individualitatea şi unicitatea ei, este un răspuns la această întrebare. Solidaritatea dintre existenţă şi perfecţiune, a operei, implică în mod nemijlocit solidaritatea dintre valoarea şi umanismul ei.

Ca act de cunoaştere, opera e o „experienţă existenţială“, nu una a autorului, ci a omului însuşi. Definind critica un proces de adecvare la operă, înţelegem să aşezăm lucrarea criticului în condiţii asemănătoare, cu cele ale scriitorului. Aflat în faţa cărţii, criticul se găseşte în faţa unei „lumi“. Asemenea artistului, care în munca de creaţie se îndreaptă asupra în-sinelui obiectiv, năzuind „fixarea lui definitivă, ca un «pentru noi» valabil“ fără însă ca această concordanţă plănuită să însemne „intenţia normativă şi ţinta tipică a procesului considerat în întregimea lui“, criticul, în dorinţa de a-şi apropia conţinutul plăsmuit, îşi orientează investigaţia spre în-sinele oglindit în operă fără ca aceasta să însemne „adevărata conturare“ a efectului estetic. Pentru că opera, ca exprimare plenară a subiectivităţii umane, ascunde potenţial în ea puterea nemărginită de a aduce „la expresie, la înflorire“ în oameni subiectivitatea. „Imanenţa nemijlocirii — subliniază Lukács — se încheie la un nivel mai înalt: acela al trăirii *lumii* proprii,

necomparabile — şi în sensul acesta iarăşi monadice — a operei respective." Ca *lume* (şi reflectare a lumii), opera cheamă cunoaşterea omului, catalizînd în fapt o cunoaştere a lui însuşi, ţintind direct la trezirea conştiinţei de sine şi avînd putinţa desăvîrşirii ei în sensul cel mai înalt al cuvîntului. Sensul adevărat al catharsisului aristotelic, Lukács îl explică prin raportarea pasiunilor, în ceea ce au ele „conştient" ori „inconştient", la sîmburele subiectiv, din care decurge ridicarea lor la conştiinţa de sine.

Adecvîndu-se operei, criticul realizează o experienţă existenţială nu a lui, ci a omului. Similitudinea operei cu lucrarea criticului stă în această repetare a unui mod de existenţă: actul critic se desăvîrşeşte ca un act de cunoaştere. „Conştiinţa de sine nu înseamnă o îndepărtare de la realitatea obiectivă şi de la înţelegerea ei cît mai justă. Dimpotrivă. Cu cît mai întinsă este realitatea şi cu cît mai adîncit o sesizează individul respectiv, în acţiunea şi reflecţia sa, cu atît mai autentic şi mai cuprinzător i se poate dezvolta conştiinţa de sine. Ceea ce însă viaţa nu poate împrumuta decît ca preţ al unor străduinţe grele şi îndelungate, trăirea operei de artă oferă, într-o anumită măsură, în mod gratuit, s-ar putea spune, ca har".

„Gratuitatea" de care vorbeşte Lukács, nu este decît o falsă aparenţă, ori de unde am privi-o: din partea operei, ori din partea criticului ca subiect receptiv.

Opera oferă această „gratuitate" ca preţ al existenţei sale adevărate. Structură autonomă şi materialitate independentă, ea este pînă în momentul lecturii „un lucru inert". Substanţiala ei materialitate nu este condiţia unei existenţe, ci numai condiţia unei potenţialităţi. Cum remarcă îndreptăţit Georges Poulet, opera are nevoie, pentru a se împlini de o conştiinţă. Ea oferă „gratuitatea", solicitînd în schimb acceptarea ei, ca unic mod de a se realiza, de a-şi nega inerţia. Opera postulează conştiinţa critică pentru a deveni ceea ce este.

Criticul, la rîndul lui, nu primeşte această „gratuitate" ci o *cîştigă*. Pentru că, oferindu-se cunoaşterii, opera se refuză în acelaşi timp. Solicitînd propria-i descifrare, pentru a realiza saltul de la potenţial la real, ea îşi reneagă

demersul inițial, impulsionată de forțele autonomiei sale, desăvîrșită chiar și numai în potențialitatea ei. Receptivitatea, ca trăire plenară a operei care duce la conștiința de sine, rămîne imposibilă fără „o muncă anterioară subiectivă" și fără „străduințe grele și îndelungate". Ele sînt pentru critic prețul „gratuității" cîștigate. Dacă opera postulează conștiința critică pentru a deveni ceea ce este, criticul instituie această conștiință pentru a face ca opera să devină ceea ce este; conștiința critică este condiția de a fi a criticii și justificarea menirii actului său: prin conștiința critică trece drumul spre conștiința de sine.

Cunoașterea operei face posibilă, în chip privilegiat, propria cunoaștere a omului. Conștiința critică apare și ea ca un intermediar (și el privilegiat) al conștiinței de sine. Definită ca act de adecvare la operă, critica există și se justifică într-un proces de descifrare, de dezvăluire, de decodare, de înțelegere etc. a acesteia, împlinind în fond dezideratul operei și al propriei conștiințe.

Modurile diverse ale acestei acțiuni (ca metodologie) și scopurile impuse ca norme ale orientării axiologice pulverizează forma demersului critic, întemeind metode diverse, într-o infinită varietate de exprimări particulare.

Critica sociologică este una dintre metode. Ea descifrează opera prin procedee care se îndreaptă, în principal, spre în sinele ei și spre relațiile acestuia cu în-sinele real. Unghiul axiologic vizează nu atît structura, cît esența și chiar funcțiile valorii. Înțeleasă astfel, critica sociologică depășește explicația genetică (scopul ei originar), din care face o simplă premisă. Ea nu mai rămîne doar o abordare extrinsecă a operei, opusă și negată de interpretările intrinseci. Critică indirectă, am spus noi, traducînd doar traiectoria spațială a demersurilor sale, critica sociologică trebuie definită dincolo de particularitățile metodologice o formă de exprimare a unei unice conștiințe critice, prezentă cu necesitate în orice act critic.

Critica sociologică modernă năzuiește spre această justificare, renunțînd — autocritic — la perspectiva empiristă ce a caracterizat-o și la mijloacele simpliste ale analogiei pe care le-a utilizat îndeosebi. Renovarea ei

substanţială a beneficiat de rezultatele întregii gîndiri critice, cît şi de cele ale ştiinţei sociologice, în general.

11.0. Momentul cel mai semnificativ în dezvoltarea criticii sociologice ne pare a fi sau mai exact (datorită încă neconcludentei atenţii arătate lucrărilor sale) poate să fie opera cunoscutului estetician maghiar Georg Lukács. Activitatea lui, desfăşurată timp de aproape 70 de ani, s-a realizat într-o operă monumentală, de o complexitate covîrşitoare. Ceea ce impune lectorului întîlnirea cu textele lukácsiene sau cu cele dedicate exegezei lor (între care studiile românului N. Tertulian sînt, fără îndoială, printre cele mai semnificative nu numai în contextul cultural românesc) este sentimentul unei excepţionale germinaţii intelectuale, a unei mişcări de idei tulburătoare. De la estetica din Heidelberg (1912—1914) pînă la voluminoasele tomuri ale esteticii finale e cuprins un travaliu intelectual enorm, materializat în cîteva zeci de volume, aproape fiecare atestînd un efort continuu de limpezire, de structurare a unei gîndiri estetice care s-a dovedit, în final, a fi una dintre cele mai substanţiale ale veacului nostru. Mutaţiile produse pe parcursul activităţii lukácsiene şi în interiorul sistemului său estetic, destinul de excepţie al filozofului şi omului politic au făcut ca discuţiile în jurul operei sale, înverşunate de propriile retractări şi reveniri ale autorului, să creeze un adevărat „caz Lukács".

Nu e aici locul şi nu stă în puterea cîtorva pagini analiza ideilor lui Lukács, nici cel puţin în perspectiva direcţiilor lor celor mai generale. „Să spunem de pe acum, însă, împreună cu N. Tertulian, că o breşă definitivă este deschisă în vechea interpretare strict «sociologică» a fenomenelor de cultură, prin utilizarea şi aplicarea conceptelor lukácsiene".

Ceea ce reprezintă un fapt de valoare inestimabilă este prezenţa unui suport teoretic, care, chiar în cazul unei imposibile translări fără pierderi în spaţiul concret al analizei, rămîne prin interpretările literare, dar şi în afara lor, un compendiu de sugestii fecunde.

Estetica lukácsiană este una fundamental deterministă, şi tradiţia ei filozofică, începînd cu Aristot, trecînd prin

Bacon și Spinoza, ca să sfîrșească cu marile creații ale lui Hegel și Marx, demonstrează perspectiva în care s-a cristalizat sinteza ulterioară a filozofului maghiar. Consecință a tezei sale, susținută de minuțioase analize, după care geneza artei nu poate fi explicată decît în directă relație cu dezvoltarea istorică și socială a omenirii, modul de existență a artei, ca „formă supremă de autoconștiință a umanității", apare ca un rezultat specific și necesar al relației dintre subiectivitate și obiectivitate. Vocația mimesisului, acordată în chip indestructibil cu „vocația antropomorfizantă" (prezența plenară a subiectivității umane) caracterizează modul existențial al creației artistice în gîndirea lukácsiană. „Ceea ce în orice alt domeniu al vieții umane — clarifică Lukács — ar fi de ordinul idealismului filozofic, cu alte cuvinte teza că nici un obiect nu poate exista fără subiect, este în sfera esteticului o trăsătură esențială a obiectivității lui specifice". Postulînd legătura axiomatică dintre opera de artă și existența socială, dintre lumea operei și lumea obiectivă a realității (ca obiect al reflectării artistice, definită în directa posteritate a lui Marx ca „schimbul de materie al societății cu natura"), Lukács insistă în a explicita condiția operei de artă ca „lume autarhică" ce intensifică subiectivitatea, creînd o „emfază" a acesteia tocmai prin deschiderea ei spre „plenitudinea lumii externe". Modelul operei de artă se dezvăluie conceptual printr-o paradoxie, a cărei acceptare presupune un șir evident de obstacole (ocolite de teoriile deterministe anterioare, în defavoarea propriului lor adevăr). „Dificultatea — observă cu pertinență N. Tertulian — stă în a înțelege simultaneitatea dublei exigențe postulate față de artă; a conserva prin mimesis obiectivitatea lumii în sine, nealterate de iluzii sau prejudecăți, dar a o evoca exclusiv în funcție de amplificarea și potențarea subiectivității".

Demonstrația lukácsiană (din al doilea volum al *Esteticii* sale capitolul *Opera de artă ca ființînd pentru sine*), asupra modului de existență a operei de artă, e dezvoltată într-un excurs comparativ cu operele științei: amîndouă sînt *reflectări* ale uneia și aceleiași realități. Opoziția rezidă în caracterul „antropomorfizant" ori „dezantropo-

morfizant" al reflectării. Dacă știința vizează reproducerea ființei ca atare, fără nici un adaos subiectiv și, reflectat în opera de știință, în sinele obiectiv apare ca o abstracție, — arta realizează o oglindire în care e angajată plenar, subiectivitatea, iar în sinele obiectiv devine aici o *atotprezență*. „În actul înlănțuirii estetice — notează Lukács — în sinele este în același timp prezent pretudindeni și nu se află nicăieri, el este în același timp un imperativ determinant pentru fiece moment singular și totuși neîncetat acoperit de activitatea creatoare — adesea pînă la neputința de a fi perceput". Am putea spune, subliniind încă o dată relația operă-realitate, că aceasta din urmă, existentă ca un continuu impuls determinant din punctul de vedere al procesului de creație, ca o atotprezență axiomatic recunoscută dacă o privim din interiorul operei, poate deveni o posibilă absență din perspectiva lectorului care se vede oprit a o sesiza „în mod nemijlocit conceptual".

Lumea operei de artă, reflectînd realitatea, nu realizează o fotografie, nici cel puțin o *oglindire* dirijată de subiectivitate. Ea este în chip neechivoc, o creație nouă, cu o aceeași formă osmotică ce ascunde esența în fenomenalitate; încît aprecierea ei ca „o restabilire a unității originare nemijlocite" nu e decît o aparență. „Opera este, astfel — găsim util să-l cităm încă o dată pe Lukács — în chip primar și potrivit naturii ei, un pentru-noi în reflectare estetică, totuși un pentru-noi care — în mod nemijlocit — reunește în sine trăsături esențiale importante ale în sinelui."

Acest dublu aspect al operei rezolvă una dintre cele mai complicate probleme puse de-a lungul timpului gîndirii estetice, rezolvare care a eșuat — de cele mai multe ori — într-un fals subiectivism ori într-un fals obiectivism. Lukács se sustrage subiectivismului, dezvoltînd conceptul — descris în parte de noi, anterior — al conștiinței de sine (adevăratul moment subiectiv al operei) ca o „conștiință a speței umane". Iar ceea ce prezintă mai multă importanță pentru noi (care analizăm teoria lukácsiană în continuarea — ea nefiind numai atît! — unei estetici deterministe, sociologice), Lukács ocolește deformarea

obiectivistă, legînd în chip indestructibil „copia estetică a lumii de raportarea ei la om (la omenire)". Acceptînd și subliniind „oglindirea aproximativ justă a realității așa cum este în sine", esteticianul maghiar conferă acestui proces de desfășurare și, îndeosebi, o finalizare cu consecințe enorme pentru analiza deterministă a operei.

Premisa hotărîtoare care se impune este aceea a imposibilității unei sesizări conceptuale a în-sinelui reflectat. „În-sinele extensiv infinit", devenit în urma procesului de reflectare „infinitatea intensivă a operei" își pierde caracterul obiectiv, particular, dizolvîndu-se într-o atotprezență a fenomenalității operei. Adevărul acesteia nu rezidă în veridicitatea reflectării, ci în propria ei veridicitate; „procedeul verificării", cel ce fusese (și mai este încă) unul din criteriile de bază ale criticii sociologice devine neavenit și imposibil în context estetic: „modalitatea în-sinelui ei (al operei — n.n.) este anume astfel constituită, încît ea pare să acopere, ba chiar să elimine în-sinele real". Chiar mai mult, vom spune noi, actualizînd o observație a lui Lukács, deja amintită, dacă în procesul receptării operei de artă dorința de însușire a conținutului plăsmuit ia o orientare clară spre în-sinele oglindit, ducînd „consecvent" și pînă la capăt evaluarea comparativă a conținuturilor, se ajunge la o suprimare a caracterului estetic al operei.

Excluzînd, în mod hotărît, posibilitatea unui control al veracității operei în afara ei, cum se realizează totuși o analiză a operei din perspectiva determinist sociologică? Relația dintre operă și realitate nu devine „un simplu artificiu dialectic sau chiar un paradox irealizabil în intuiția directă"? Dacă, în principiu, nu se poate indica „nici un obiect determinat, în lumea ființînd în sine, care să fi fost imitat printr-un obiect determinat, într-o operă de artă determinată" nu se suspendă chiar caracterul mimesisului estetic ca reflectare a realității? Întrebările formulate de noi sînt, în esența lor, nu doar un rezumat al posibilelor (și realelor) reacții pe care le poate produce (și le-a produs) teoria lukácsiană; ele vizează chiar semne de întrebare presupuse de Lukács însuși. „Cînd se produce în genere o ... confruntare a operei cu *originalul*, aceasta

este un semn sigur de grosolănie..." scrie el, prevăzînd totodată că „refuzul acestei atitudini străine de artă — firească în perspectiva vieții zilnice — face pe mulți să nege în genere caracterul de reflectare al artei". Acuzînd, ca inadecvate, pozițiile extreme amintite, Lukács subliniază o dată în plus sensul categoriei de determinare în plan estetic: el urmează unei disjuncții care nu lasă „să se amestece relația dintre în-sine și pentru-noi, în procesul genezei artei, cu alcătuirea operei de artă însăși". Existența autarhică a operei nu presupune o geneză autarhică; apariția în operă a realității obiective ca atotprezență nesesizabilă conceptual nu trebuie să ducă la afirmarea unei *iviri* a operei *ex nihilo*. Pentru momentul receptării, caracterul de reflectare a mimesisului estetic, funcția de imperativ determinant a realității obiective sînt adevăruri acceptate axiomatic, demonstrate (și demonstrabile) în analiza teoretică a procesului de geneză.

Analiza concretă a operei literare nu poate fi o traducere, prin reducție schematică, a axiomelor teoretice. Metodologic, ea trebuie să găsească posibilități operaționale adecvate nu justificării propozițiilor generale, ci operei înseși. „Oglindirea justă a în-sinelui în pentru noi", va aprecia Lukács, trebuie să se mărginească (în afara unei fidelități minuțioase, în detaliu), numai la o „convergență autentică și adîncă a esenței care apare cu felul ei de a apărea". Iar dezvăluirea și aprecierea acestei convergențe — scopul adevărat al unui interpretări sociologice — poate fi făcută numai înțelegînd cel puțin două dintre trăsăturile cardinale ale operei: *a)* în primul rînd, unitatea complicată dar indestructibilă a acesteia care face ca întreaga „evocație" declanșată să aibă temei doar în „edificiul formal" al individualității ei; *b)* în al doilea rînd, solidaritatea relației dintre ființarea pentru sine a operei și conștiința de sine a subiectului creator.

a) Lumea operei — oglindire a realității date printr-o nemijlocire nouă — apare ca un în-sine obiectiv, caracterizat de deplina coincidență a esenței cu fenomenul. În structura operei ea se prezintă ca o unitate indisolubilă a interiorului și exteriorului, a formei și conținutului. Ade-

vărul operei este justificat în opera însăşi, în forma ei, ca formă a unui conţinut.

Teoria lukácsiană se dezvoltă îndeosebi împotriva idealismului filozofic, promotor al disjuncţiei dintre conţinut şi formă, printr-o supralicitare a acesteia din urmă („conţinutul nu trebuie să facă nimic, forma însă trebuie să facă totul", cum se exprima Schiller). Argumentele lui Lukács sînt selectate din nou în baza unei ontologii a existenţei sociale. Realitatea obiectivă este dominată de unitatea inseparabilă a conţinutului şi a formei; în mod firesc, fiecare din „oglindirile juste" ale acestei realităţi (aşa cum sînt operele de artă), trebuie să se caracterizeze prin acelaşi statut al formei şi conţinutului. Mai mult chiar, aşa cum nemijlocirea secundă a operei este una mai înaltă decît aceea originară, relaţia dintre conţinut şi formă atestă în operă o deosebire superior calitativă faţă de aceea din viaţa de toate zilele: „unitatea lor, care în viaţa însăşi se manifestă numai ca tendinţă, se impune aici ca transparenţă împlinită a fiecărui obiect, a fiecărei figuri, a fiecărei situaţii etc.; fiecare din ele răspîndeşte tocmai prin apariţia sa exterioară, în mod nemijlocit, evocativ şi deplin, interiorul său adecvat".

Opera de artă se prezintă, în consecinţă, celui ce o recepţionează, într-un mod care certifică „dizolvarea completă a formei în conţinutul plăsmuit" (procesul de creaţie neglijează această osmoză din necesitatea de a i se găsi esenţialului conţinut numai şi numai o formă care „reprezintă într-adevăr forma acestui conţinut unic determinat"). Exigenţele evocării se adresează nu formei, creatoare a lumii fiinţînd în sine, ci chiar acestei lumi. Efectul evocativ al operei are pentru cel ce recepteazā un caracter de conţinut („spectatorul furat de *Wallenstein* nu admiră nemijlocit înţelepciunea cu care Schiller a articulat, a construit, a potenţat etc. acest material aspru, ci el va fi impresionat de soarta lui Wallenstein, de substratul istoric-omenesc al tragediei sale."). După observaţia subliniată energic de Lukács, faptul că „această *lume* îşi datorește existenţa estetică puterii învingătoare a formelor este ulterioară, dar desigur construită pe cea dintîi şi presupunînd-o".

Din această rezolvare a relaţiei dintre conţinut şi formă decurge afirmarea procesului complicat de naştere a formelor din conţinuturi. Corelată cu caracterul de „oglindire" al operei de artă, se impune determinarea social-istorică a formelor. Premisa inovaţiilor artistice e aşezată astfel în relaţia dintre creaţia artistică şi existenţa socială.

Punctul de plecare al argumentaţiei lukácsiene se află într-un text al lui Hegel, care explică modul de apariţie al fiecărui nou, prin presiunea ideii, ca spirit: „Este spiritul ascuns care bate la uşa actualităţii, care e încă subpămîntean, care nu s-a copt încă la o existenţă actuală, şi care vrea să iasă la iveală, pentru care lumea actuală este numai o coajă ce include în sine un alt sîmbure decît acela ce aparţinea cojii ..." Aserţiunea hegeliană, principial adevărată, e corectată spre reala ei justeţe prin substituirea materialismului istoric concepţiei idealiste a spiritului lumii. Schimbările sînt deduse din transformările bazei, din necesitatea supra-structurii de a se conforma dinamicii ei. Influenţa structurii social-istorice e văzută în planul larg al tuturor domeniilor activităţii umane, subliniindu-se caracterul specific pe care îl prezintă fiecare dintre ele. „Apar noi metode şi rezultate ştiinţifice, noi parole politice, forme de organizare, finalităţi, noi norme etice şi exemple morale, noi moravuri şi comportamente în viaţa de toate zilele etc., etc. În artă, este ora de naştere a unor forme noi". Conţinutul nou care îmbrăţişează întreaga viaţă umană reclamă exigenţe noi pe care vechile forme nu le mai pot satisface. Răspunzînd unei misiuni sociale, artiştii cheamă la viaţă formele care produc o întreagă bulversare a spaţiului artistic. Adevăratele cauze care modifică teritoriile artei se află în structura socială, în ciuda faptului că aparenţe de o accentuată evidenţă par a le nega. „Întrucît artiştii — previne Lukács presupusa inadvertenţă a tezei sale — răspund la noile fenomene ale schimbării sociale în felul lor propriu, se constituie la ei înşişi iluzia că este vorba numai de o nouă întrebare privind exclusiv forma, întrebare care s-ar fi născut din evoluţia artei însăşi, din necesităţile propriei lor realizări de sine, artistice. Nemijlocit şi subiectiv, aceasta este şi relativ just; nu este însă decît un adevăr

nemijlocit și subiectiv, incapabil să pătrundă pînă la descifrarea cauzelor obiective ale propriei comportări". Erupția noului în mod cu totul inegal, aproape arbitrar, în diversele tipuri de evocare artistică, nu poate nega nici ea cauzele sociale profunde care o catalizează: explică doar dialectica complexă dintre artă și societate, atestată în intensitatea diversă a forțelor coercitive. De asemenea, conținutul și forma, structura și dezvoltarea acestor schimbări pot să fie extrem de diferite. Lukács analizează diferențele hotărîtoare dintre Grecia și Egipt, Asia Minoră etc., în care schimbările sociale au impus artei cerințe la care răspunsul poartă o notă specifică relevantă.

Definind forma într-o necesitate determinată, evaluînd îndeajuns de energic ponderea conținutului reflectat pentru în-sinele operei, vocația antropomorfizantă a artei este în același timp necesar înțeleasă. Dacă fiecare conținut „se naște din necesitățile sociale ale unui popor concret, ale unei clase concrete, într-un timp concret", transpunerea lui se întîmplă mijlocit „prin concepția despre lume a artistului". Lukács leagă întreaga problematică a relației conținut-formă, în procesul de creație și în modul existențial al operei, de conștiința de sine a subiectului creator în ambele ei ipostaze posibile (de conștiință a unui grup și de autoconștiință umană). Marea libertate de acțiune a *subiectului plăsmuitor*, „mărginită" prin determinare, are (ca și în concepția lui Valéry asupra influenței formelor fixe de versificare asupra poetului) sensul unei amplificări, al unei împliniri a *subiectului plăsmuitor* care țintește conștiința de sine. „Consecvenței în a continua pînă la capăt un drum început într-un fel sau altul, unui artist — dacă el vrea să rămînă artist — îi este imposibil să se sustragă, deoarece valoarea estetică a subiectivității sale se impune tocmai prin aceea că poate să ia și să urmeze pînă la ultimele consecințe un drum posibil pentru artă, oricît ar fi de îndrăzneț și neobișnuit."

Conceptul fundamental al întregii estetici lukácsiene rămîne, credem noi, conștiința de sine, prin implicarea ei necesară și profundă în toate momentele procesului creator, prin sigiliul pe care-l pune pe toate aspectele operei, pe corelarea ei cu toate elementele estetice esențiale. Chiar

dacă în ultimă instanţă conştiinţa de sine ca moment subiectiv principal al operei se întrupează prin determinare ca o realitate de ordin secund.

b) Conştiinţa de sine a artistului veritabil, aşa cum am mai subliniat, se află deasupra unei subiectivităţi particulare, ocolind „generalizarea singularităţii"; ea caută locul în care trecătorul *hic et nunc* devine semn peren al umanităţii, acolo unde destinul omului se poate suprapune peste destinul omenirii. „Înţelegerea destinului propriu, cuprins în albia destinului speciei, mijlocit de aceasta, ridicîndu-se dintr-însa şi sfîrşind în ea, este însă tot atît de puţin subiectiv-arbitrară, ca aceea a conştiinţei obiectivante, dezantropomorfizante, privitoare la obiectul ei respectiv. Criteriul este aici durata, mai bine zis: faptul de a fi încorporat în dezvoltarea conştiinţei speciei umane. Toate sentimentele, toate gîndurile, toate convingerile sau faptele, fie ele bune sau rele, au de pe poziţia acestei conştiinţe-de-sine adevărul lor, numai dacă ele nu se scufundă fără urmă în acest fluviu, ci devin momente ale modificării lui." În acest fel definită, conştiinţa-de-sine a artistului devine în fapt autoconştiinţă umană.

Erau create, astfel, premisele esenţiale ale unei interpretări deterministe a operei, iarăşi paradoxal, tocmai prin intermediul subiectivităţii umane. Pentru că autoconştiinţa umană, întrupată în conştiinţa-de-sine a artistului veritabil, nu este o conştiinţă supra-istorică, platonică; ea reprezintă, dimpotrivă, un produs al istoriei umanităţii, o reflectare — dacă se poate spune aşa — a existenţei sociale. „Fiecare geniu (şi fiecare talent) reprezintă o relaţie unică, irepetabilă chiar printr-o depărtată asemănare, între om şi epocă, om şi realitate socială, om şi semeni, om şi natură." Autoconştiinţa umană nu apare decît „ca o trăsătură, ca o nuanţă, ca o tendinţă" a dinamicii unei societăţi determinate, a grupurilor sociale care o compun. Imperativele ei formative se găsesc într-un contact continuu şi profund cu realitatea obiectivă. Dezvoltarea autentică şi „cuprinzătoare" a conştiinţei de sine se află într-un raport direct cu „întinderea" şi „adîncimea" realităţii sesizate. O dezvoltare reală a personalităţii

nu poate avea loc decît în lume, într-o „interrelaţie neîntreruptă faţă de ea": „...substanţialitatea subiectului creator e fundată pe o relaţie a realităţii în care subiectul, prin dăruire faţă de lumea exterioară, prin oglindirea determinărilor ei principale, se găseşte pe el însuşi, se îmbogăţeşte şi se adînceşte ca substanţă".

Conceptul conştiinţei-de-sine a artistului veritabil ca o autoconştiinţă umană duce în estetica lukácsiană la o nouă rezolvare dialectică a problemei axiologice. Marile opere de artă sînt cele care se ridică la o altitudine unde este angajat „destinul omului ca *homo-humanus*", avînd ca finalitate dezvoltarea speţei umane ca realitate pentru sine. Lor le corespunde o conştiinţă artistică ce se suprapune autoconştiinţei umane. În această tipologie marilor opere li se opun „produsele cu veleităţi artistice", „operele de beletristică", acelea cărora le corespunde o conştiinţă individuală ori reprezentativă pentru un grup social. Acest punct de vedere nu poate fi înţeles îndeajuns decît privit din perspectiva dialectică pe care Lukács i-a conferit-o. Căci esteticianul maghiar subliniază cu subtilitate — lucru care credem a reieşit deja în mod suficient — că ridicarea la autoconştiinţa umană nu presupune o voinţă particulară a artistului şi în acelaşi timp ea nu se poate sustrage determinărilor sociale. Între marile opere şi operele beletristice, diferenţa nu stă în structura procesului creator, ci în realizarea produsului final.

Evaluarea operelor de artă, fundamentată astfel teoretic într-o perspectivă deterministă, apare imposibilă însă în analiza literară. Realizarea sau nu a autoconştiinţei umane într-o operă nu are criterii obiective ori operatorii de atestare. „Lukács recunoaşte cu franchețe — şi nu putem să nu cităm aici concluzia pertinentă a comentariului lui Tertulian, în acest context — că prezenţa caracterului de speţă al omului este un moment *apriori indistinguibil* al produselor sale: numai evoluţia istorică sancţionează ceea ce este tranzitoriu şi ceea ce este durabil." Opinia lui Lukács, susţinută fără îndoială la un înalt nivel comprehensiv, o putem apropia (cu oarecare îngăduinţă) de cea a lui Gherea propusă în distincţia dintre critica judecătorească şi critica explicativă. Căci nu putem

nega faptul că sancţiunile evoluţiei istorice se materializează şi se exprimă practic în evaluările succesive, indiferent pe ce criterii, evaluări suferite de operă de la prima ei întîlnire cu lectorii.

Preocupările practice, ale lui Lukács, de interpretare sociologică a literaturii poartă şi ele, în mod firesc, amprenta dezvoltării contradictorii şi îndelungi a propriei gîndiri estetice. Prima lui carte, scrisă la 23 de ani, *Istoria dezvoltării dramei moderne*, îşi aşeza subiectul de studiu într-o subliniată perspectivă sociologică. Cu materialul oferit de istoria unui gen, el încearcă să dezvăluie relaţiile dintre structurile sociale şi formele literaturii. Tipologia propusă pentru reliefarea celor două momente extreme din dezvoltarea dramei, drama antică şi drama modernă, respectiv tipul „naiv“ şi tipul „problematic“ (într-o terminologie de sorginte schilleriană), e consecinţa unei distincţii la nivelul formelor sociale. Ea reflectă, în spiritul romantismului anticapitalist al sociologiei lui Georg Simmel, o opoziţie „între caracterul *organic* al vechii vieţi comunitare din epocile precapitaliste şi caracterul *mecanic* sau *abstractizat* al existenţei din cadrul civilizaţiei burgheze“ (cf. N. Tertulian, *Evoluţia spirituală a lui Georg Lukács*). Într-un text din 1933 — *Mein Weg zu Marx* — unde găsim consideraţii autocritice asupra propriei sale evoluţii, Lukács stăruie să indice hiatusul creat, de interpretările din prima sa carte între analiza estetică şi investigaţia sociologică. Nu e vorba însă — după cum observa N. Tertulian de un „conţinutism“ simplificator, atît de des întîlnit în studiile sociologist-vulgare. „Simplificarea“ şi „abstractizarea“ deplînsă de Lukács viza o insuficientă perspectivă asupra complexelor relaţii dialectice ale raportului artă-societate, urmare nu a unui spirit critic precar, cît a influenţei amintite a sociologiei lui Simmel ori Max Weber, înainte de întîlnirea cu Marx.

Dar chiar în aceste condiţii, analizele literare ale lui Lukács aduc o nebănuită noutate, o acurateţe interpretativă atît de rar prezentă în acest domeniu al studiului literaturii. Întîlnim, în mod constant, în chiar textele aplicate unui anumit gen literar, ori în cele ivite din contactul

nemijlocit, direct cu operele literare, semne ale modului matur al gîndirii sale estetice. Ultimul eseu din volumul *Die Seele und die Formen*, care cuprindea o apologie a tragediei ca manifestare unică a existenţei umane autentice, esenţiale, prefigurează (în ciuda kantianismului tînărului Lukács) observaţii formulate în studiul fundamental de mai tîrziu despre relaţia subiect-obiect în estetică. Disocierea tranşantă dintre existenţa empirică şi cea esenţială, ultima caracteristică universului tragic, argumentează, în parte, definiţia subiectului plăsmuitor (din estetica mare) ca destin divergent faţă de eul personal al scriitorului; ultimul deschis la ansamblul lumii, primul vizînd totalitatea ei, în profunzime. Tragedia, din perspectiva considerentelor de mai tîrziu ale lui Lukács, s-ar opune „operelor beletristice", ca o operă veritabilă care dezvăluie conştiinţa de sine pînă la pragul autoconştiinţei umane. Fără să reprezinte o fundamentare sociologică a interpretării literare (dimpotrivă), socotim *Metafizica tragediei* un moment relevant tocmai în acest context, fiindcă eseul atestă preocuparea continuă a lui Lukács pentru modul specific de existenţă a literaturii; străduinţa criticului de a defrişa cîmpul, minat de obstacole (dovedite a fi insurmontabile pentru atîţia alţii), care separă „existenţa literară" de „existenţa socială", ascunzînd legăturile strînse care le leagă. Nu e nimic întîmplător, ci din contra simptomatic în demersurile criticii lukácsiene — care urmărind nu formularea unui adevăr, ci dovedirea lui — au aspirat dintru început la o împlinire integrală chiar „sub pedeapsa neizbutirii".

Cărţile următoare, *Die Theorie des Romans* (1920), *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923), apreciate ca cele mai importante ale tînărului Lukács, vădesc un salt calitativ de necontestat în înţelegerea mişcării dialectice care transportă formele sociale şi istorice în spaţiul plăsmuit al literaturii. Reţinînd distincţia tipologică din prima sa carte, Lukács demonstra „substituirea formei epopeii prin cea a romanului" ca un fapt determinat de caracterul problematic al noii epoci istorice. Romanul ar fi produsul unui moment în care „armonia" dintre aspiraţiile individuale şi cele ale colectivităţii (caracteristica

lumii antice, sorginte a epopeii) a fost distrusă, înlocuită de o prăpastie între intimitatea omului şi lumea obiectivă în care ea năzuieşte să se manifeste real.

Dincolo de caracterul descriptiv al analizelor, susţinut de o pertinentă explicaţie a unor opere, în ultimul capitol al cărţii *(Die Theorie des Romans)*, *Tolstoi şi depăşirea formelor sociale ale vieţii*, adaugă actului critic o posibilitate sau, mai exact, o năzuinţă predictivă. Marile opere, se susţine în acest sens, ar trebui şi pot neutraliza presiunea realităţii dezumanizate, tocmai prin depăşirea acestei conştiinţe „alienate" în aceeaşi superioară autoconştiinţă umană. Dacă în *Teoria romanului*, realizarea acestei potenţialităţi lua o „formă utopică" în plan social, ea se rezolvă, în forma romanului, prin realism.

Studiul de mai tîrziu, *Tolstoi şi problemele realismului* (1936), scris după întîlnirea cu textele lui Lenin şi după clarificarea filozofică întemeiată pe un contact intim şi profund cu scrierile lui Marx şi Engels, poate fi considerat un exemplu reliefant pentru metoda criticii lukácsiene, posesoare deja a unei gîndiri teoretice dacă nu integral formulată, principial constituită.

Ideea finală din *Teoria romanului*, devenită centru ordonator al întregii construcţii critice din studiul amintit, capătă o însemnătate mai mare prin aşezarea ei ca ipoteză şi ca finalitate: valoarea şi originalitatea lui Tolstoi se manifestă în „dezvoltarea consecventă a marelui realism". Primul punct al „traiectului critic" — ca să folosim un termen al lui J. Starobinski — orientat de sugestiile din cunoscutele articole ale lui Lenin, operează o „purificare" a exegezei tolstoiene de „legendele burgheze mincinoase şi deformante", dar în primul rînd de punctele de vedere ale sociologismului vulgar (Plehanov, Rosa Luxemburg, Franz Mehring), eşuate în „fenomenele suprafeţei nemijlocite ale tematicii tolstoiene nemijlocite".

Premisele realei apropieri de text urmăresc profilul operei tolstoiene în contextul literaturii universale. Mijloacele acestei cartografieri rezultă dintr-o explicaţie genetică. În mod obiectiv, opera lui Tolstoi urmează

vechiul realism, în tradiţia Fielding, Defoe, Balzac, Stendhal etc., fără să fie însă o continuare „artistico-stilistică" a acestuia. Pentru că subiectiv ea este o ivire spontană din problemele timpului său, mărturisind o originală adecvare la epocă; ceea ce face ca opera tolstoiană să se integreze în acelaşi context, dar alături de contemporanii săi europeni Flaubert, Maupassant etc. În acest raport dintre tradiţia realistă şi literatura „specific modernă" a timpului său, prin care se defineşte realismul generos al lui Tolstoi, explicaţia genetică îşi poate găsi argumente într-o bază socială mai largă, în interiorul căreia structurile sociale ale Europei occidentale se opun celor din Rusia şi Ţările Scandinave. Ibsen şi Tolstoi reflectă poetic o lume încă nefrustrată de iniţiative şi independentă, sustrasă evoluţiei ideologice a unei burghezii care-şi rezolvase problemele hotărîtoare ale revoluţiei sale.

Pentru analiza concretă a operei lui Tolstoi se cere însă o viziune mai particularizată asupra dezvoltării sociale. În aceeaşi bază socială, aproximativ identică, (dezvoltare capitalistă întîrziată, pondere redusă a luptei de clasă etc.), germenii evoluţiei ulterioare au o creştere diferită. Literatura norvegiană, în consecinţă, va reflecta procesul de apropiere şi asimilare cu Europa occidentală, pe care Ibsen îl va exprima printr-o receptivitate crescîndă faţă de „mijloacele de expresie artistice decadente (simbolism)". În Rusia aceeaşi direcţie a dezvoltării procapitaliste grăbeşte erupţia unor frămîntări sociale profunde, punîndu-l pe Tolstoi în faţa unei realităţi tulburată de convulsii revoluţionare. Tolstoi se apropie de vechii realişti printr-o înrudire a bazelor sociale originare (perioada de după 1848); originalitatea lui va decurge însă din specificul unui alt proces revoluţionar.

După Lukács, premisa subiectivă a recreării marelui realist presupune „o sinceritate fără teamă de consecinţe în dezvăluirea şi exprimarea a tot ceea ce scriitorul vede în societate". Ea apare ca o trăsătură comună a scriitorilor şi la începuturile şi în perioada de decădere a realismului. Pentru a se exprima, această „sinceritate" are nevoie de suportul obiectiv al realităţii. Pentru vechii

realiști (Balzac, Stendhal), realitatea oferea condiții unei integrări directe în procesul evoluției sociale, iar aceștia zugrăvesc societatea burgheză a timpului lor într-o măsură profundă și cuprinzătoare. Pentru noii realiști, societatea încetează să mai fie o „relație vie". Devenită mediu inert, ea îi oferă scriitorului nu participarea la bătălii sociale, ci rolul de „simplu observator". În locul relevării trăsăturilor esențiale ale vieții printr-o trăire amplă și profundă, noul realist va fi obligat să devină un virtuos al expresiei literare, un savant de cabinet, a cărui specialitate este descrierea vieții contemporane a societății. Străini în mijlocul unei societăți terne, împietrite, opusă omului, noii realiști se văd obligați să înlocuiască tot mai mult relația cu lumea, printr-o privire statică, nonparticipativă. „Sinceritatea subiectivă" încearcă să depășească eșecul exprimării totale, într-o infinitate intensivă a operei, printr-o exprimare totală a detaliilor. „Dispunem de o orchestră amplu instrumentată — afirmă Flaubert, într-o propoziție citată de Lukács — de o paletă bogată, de resurse multiple. În ce privește iscusința și trucurile, posedăm mult mai mult decît s-a posedat poate vreodată. Dar ceea ce ne lipsește este principiul interior. Sufletul lucrurilor, ideea subiectului." Fără suflet lucrurile capătă chipul naturii moarte. Polifonia determinărilor sociale din opera lui Balzac e înlocuită de Maupassant printr-o virtuozitate fatalmente unilaterală.

Evoluția lui Tolstoi atestă și ea o înstrăinare tot mai accentuată de clasa dominantă a Rusiei și relațiile dintre el și societatea epocii lui se apropie în punctul final de situația celor mai însemnați realiști ai jumătății a doua a secolului al XIX-lea. Ce explică faptul că Tolstoi ca artist — se întreabă Lukács — nu a devenit nici Flaubert, nici Maupassant? În acest moment, se observă clar, cum explicația genetică capătă un evident caracter de premisă numai a interpretării critice. Centrul de greutate al întregii analize a operelor se mută în spațiul dintre autor și societate nu spre a explica o anume fundamentare social istorică, cît a dezvălui complexele interdependențe dintre subiectul plăsmuitor și obiectul oglindit, între trupesc și sufletesc, între particular și public. Totul pentru o

înțelegere integrală a operei în chiar înlănțuirile ei specific artistice*. Distincții subtile între caracterul prerevoluționar al epocii și caracterul realismului ca exprimare „a sincerității subiective", delimitări în sfera concepției despre lume a scriitorului, a relațiilor lui cu diverse fapte sociale, explică originalitatea mijloacelor artistice tolstoiene. Disecții de chirurgie fină pulverizează manifestarea subiectivă a scriitorului în detalii care capătă în operă semnificații neintuite. Valoarea și originalitatea lui Tolstoi, care regăsește într-o exprimare unică și personală forma vechilor realiști, ni se dezvăluie în „modalitatea profund epică" a romanelor sale. Stilul vechilor realiști, definiți ca „plasticieni ai formei epice", capătă individualizări noi. E negată „plasticitatea" luată ca atare, ea devenind „peripeția" necesară a unei drame de extensie epică. Totalitatea temei susținută de plăsmuirea epică a „totalității obiectelor" se realizează prin mijloace diverse care duc toate la o dominare a realității de către subiect. Independența existenței obiectelor, spre exemplu, din romanele lui Zola, se transformă într-o dependență funcțională a acestora față de destinele individuale: obiectul este forma „pur epică", el însuși moment al destinului. Caracterul „definitivat" al lumii capitaliste, în fața căruia capitulau noii realiști, acceptînd excluderea într-o recluziune în propria interioritate, de unde privirea se îndreaptă spre lume distantă și rece, se relativizează la Tolstoi printr-o însuflețire *ireală*, dar verosimilă a relațiilor dintre oameni. Invenția epică salvează astfel poeticul unei lumi depoetizate. „Firește că aci — și socotim necesar ca exemplificare citarea unui fragment mai lung — nu poate fi vorba de poezia clară, luminoasă, simplă din perioada copilăriei omenirii ca la Homer. Veridicitatea marilor realiști are drept consecință nece-

* „Sociologismul vulgar — ține să precizeze Lukács, în acest moment al investigațiilor sale — denaturează determinarea socială a subiectivității poetice printr-o simplificare liberal-mecanicistă burgheză a relației dintre scriitor și societate... Dar prezentarea evoluției sociale a marilor probleme ale societății, de către realiștii cu adevărat însemnați nu este niciodată atît de simplă, atît de nemijlocită."

sară faptul că însufleţirea vieţii capitaliste, mai ales a vieţii marilor oraşe, caracterul profund lugubru, întreaga înfricoşătoare neomenie a vieţii capitaliste se poetizează. Dar ea devine adevărată poezie, o poezie vie tocmai datorită grozăviei sale dezolante ... Să ne gîndim la capodopera perioadei de mai tîrziu a lui Tolstoi, la *Moartea lui Ivan Ilici*. Aparent ni se înfăţişează aci, ca şi la realiştii moderni, soarta comună a unui om oarecare. Dar inventivitatea lui Tolstoi, care transformă izolarea necesară a muribundului într-o insulă izolată aproape robinsoniană — desigur o insulă a groazei, a morţii înfricoşătoare după o viaţă fără rost —, înconjoară aci toţi oamenii şi toate obiectele prin care sînt mijlocite relaţiile lor cu acea înfiorătoare şi posomorîtă poezie. De la lumea care se scufundă a şedinţelor de tribunal, a partidelor de cărţi, a spectacolelor teatrale, a mobilierelor lipsite de gust pînă la dezgustătoarea murdărie a necesităţilor trupeşti ale muribundului se încheagă aici o lume nemaipomenit de vie şi agitată, în care fiecare obiect înfăţişează cu poezie elocventă îngrozitoarea goliciune şi lipsă de sens a vieţii omeneşti în societatea capitalistă."

Personajele tipice (cum e Vronski, tipul aristocratului modern) oglindesc în destine „întîmplătoare" din punct de vedere social, destine esenţiale ale societăţii. La vechii realişti, tipicul era conceput sub forma unor destine extrem pătimaşe (care rezumă o tendinţă socială) în situaţii extreme: drept urmare acţiunea era o formă poetică a reflectării realităţii. Tolstoi, asemenea contemporanilor săi, excluşi de la convieţuirea cu lumea nu mai găseşte în mediul inert locul de desfăşurare a unei acţiuni adevărate; construit tradiţional, tipul ar decădea în caricatură, substituind mişcării epice viziuni de ordinul naturii moarte. „Am umplut astfel — mărturiseşte Flaubert — vreo cincizeci de pagini, în care nu există nici un singur eveniment, este un tablou continuu al unei vieţi burgheze şi al unei iubiri neactive; al unei iubiri care este cu atît mai dificil de înfăţişat, cu cît este în acelaşi timp timidă şi profundă, dar din păcate fără crize interioare..." Depăşirea mediocrităţii reale şi deci salvarea plenitudinii epice a operei, se face la Tolstoi printr-un mijloc artistic

original, de o remarcabilă eficienţă: invenţia unor situaţii extreme în mijlocul cotidianului. „Situaţia extremă tolstoiană este însă numai intensiv extremă. Şi această intensitate poate fi înfăţişată numai prin aceea că, pas cu pas, minut cu minut, într-un du-te-vino neîntrerupt, ies la iveală atmosfera, transformarea dramatică a contradicţiilor vieţii de sub învelişul cotidianului inert. Exhuastivitatea cu care este prezentată moartea lui Ivan Ilici în toate detaliile ei nu înseamnă descrierea naturalistă a unui proces de descompunere fizică — ca în cazul sinuciderii doamnei Bovary —, ci o mare dramă interioară, în care moartea apropiată, tocmai şi datorită tuturor acestor îngrozitoare amănunte, smulge una după alta măştile de pe această viaţă absurdă a lui Ivan Ilici şi o face să apară în toată îngrozitoarea ei pustietate."

De fiecare dată — şi exemplele ar putea continua — demersurile lui Lukács se îndreaptă spre „edificiul formal", asupra „unităţii complete, multiple, etajate" a operei, singura în care îşi are temeiul evocaţia declanşată. Iar valoarea operei veritabile se justifică numai prin modul în care fiinţarea ei pentru sine duce la naşterea şi potenţarea unei conştiinţe de sine, care tinde spre o întrupare într-o autoconştiinţă umană. Poetizarea nepoeticei lumi „definitivate", prin plenitudinea epică a structurii romaneşti, are acest sens.

Subtilitatea analizelor literare lukácsiene, soliditatea construcţiei critice, fineţea intuiţiei, rămîn totuşi rodul unei subiectivităţi, fapt care nu le conferă infailibilitate. Critica nu e o ştiinţă şi argumentele ei nu vin din măsurători exacte. Poate prima obiecţie (numerotată astfel datorită frecvenţei cu care a fost formulată) se îndreaptă împotriva pasiunii pentru realism a lui Lukács; o supraevaluare a posibilităţilor şi valorii lui, mai ales în detrimentul altor viziuni asupra realităţii, e evidentă. Ea oferă un ascendent nu totdeauna argumentat, nu doar al lui Tolstoi asupra lui Flaubert, dar şi al lui Fielding asupra autorului lui *Madame Bovary*. O anume închidere a lui Lukács în faţa formelor artei moderne nu poate fi nici ea negată. Dar ceea ce trebuie subliniat este că oricare dintre aceste aprecieri (ori altele: comparaţia dintre

Bekett şi Kafka, defavorabilă primului) nu este consecinţa unei interpretări sociologist-vulgare, ci numai preferinţa subiectivă — totdeauna îndelung argumentată — la care are dreptul oricare critic. De aceea multe dintre aprecierile lukácsiene pot fi contestate în chiar limbajul principiilor sale. (Să luăm doar exemplul lui Mallarmé: în poezia lui imaginile obscure, simbolice şi dezumanizate reprezintă tot o oglindire a lumii, o reflectare a ei „pe suprafaţa netedă şi obscură a marmurii negre“ cu o propoziţie a lui Proust, acceptată de Lukács; cum adevărul şi valoarea poeziei mallarméene trebuie analizate în contextul acestei oglindiri, compararea ei cu o altă formă de reflectare, realistă, este exterioară operei, deci inadecvată.)

Ar putea fi comentate chiar modalităţile critice ale interpretării sociologice. În studiul despre Tolstoi se poate observa un accent mai reliefat asupra determinării sociale a conştiinţei artistice în detrimentul potenţării ei drept conştiinţă de sine a omului ca om. E subliniat deseori — referitor la *Moartea lui Ivan Ilici* ori *Sonata Kreutzer* — destinul omului ca ins al unui grup social mai mult decît existenţa lui ca om, în totalitatea şi dimensiunea ei esenţială. Dovedind că „în spatele fiecărei tragedii de dragoste şi căsnicie — fie în *Anna Karenina*, fie în *Sonata Kreutzer* sau în *Diavolul* — rămîne întotdeauna vizibil faptul că această formă a tragediei izvorăşte dintr-o viaţă parazitară din care munca e absentă“, Lukács lasă impresia că împlinirea eşecului ar putea fi oprită printr-o simplă modificare socială. Referindu-ne numai la *Sonata Kreutzer*, putem observa însă că dacă textul ne indică drept cauze ale eşecului realităţi sociale, tot el lasă să se înţeleagă, — aşa cum şi Lukács a văzut, nu însă îndeajuns de subliniat — că sorgintea eşecului stă în „nulitatea umană“. Eludarea acestuia presupune nu doar o depăşire de ordin social, ci una mai esenţială, profund umană. A judeca dacă viaţa merită sau nu să fie trăită, cum face Pozdnîşev — „Şi pentru ce să trăim? se întreabă Pozdnîşev. Dacă viaţa n-are nici un ţel, dacă ne e dată numai pentru a fi trăită, ca scop în sine, n-avem pentru ce trăi“ — conduce nu la o judecare a ţelurilor

sociale, ci la o reevaluare a idealurilor umanității. Același caracter de ridicare a conștiinței de sine la autoconștiința umană îl are evocația și în *Părintele Serghi* și în *Moartea lui Ivan Ilici*.

Toate acestea sînt obiecții de felul celor pe care Lukács era gata oricînd să le accepte, socotindu-le inseparabile de actul critic însuși, de expresia lui personală; atîta timp însă cît ele respectau „condiția fundamentală a acordului asupra principiilor".

12.0. Opera lui Georg Lukács rămîne, indiferent de modul cum se realizează influența ei, un constant punct de reper pentru majoritatea încercărilor de interpretare sociologică a literaturii. Nu e lipsit de interes să arătăm că la cel de-al treilea colocviu internațional de sociologia literaturii (Royaumont, 1968)* problemele esteticii lukácsiene au polarizat interesul majorității participanților; iar discuțiile care au abordat, de pe poziții ideologice și estetice diverse, aspecte esențiale ale teoriei esteticianului maghiar au implicat — deloc întîmplător — pentru cei mai mulți dintre vorbitori, precizarea propriului punct de vedere în sociologia literaturii.

Lucien Goldmann, critic—om de știință (după o caracterizare a lui Jean Alter, valabilă și pentru T.W. Adorno ori Leo Loewenthal,' toți cercetători care abordează problemele literare ca un teren de aplicație al propriilor teorii), cunoscut prin lucrări** care studiază „homologiile" posibile între formele literare și formele sociale, dintr-o perspectivă mărturisit marxistă, apare ca un „discipol sui-generis" al lui Lukács. Pentru că așa cum o certifică studiile sale și cum el însuși și-a delimitat poziția în dezbaterile colocviului amintit, Goldmann se reclamă de la teoriile estetice ale primului Lukács, depărtîndu-se de esteticianul maghiar din faza matură a scrisului său, pe care o

* Cf. „Viața românească", nr. 7/1968 prezentarea făcută și textele reproduse de Ov. S. Crohmălniceanu.

** *Le Dieu caché*, Paris, 1956; *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964; *Recherches dialectiques*, Paris, 1958; *Sciences humaines et philosophie*, Gonthier, 1966; *Marxisme et sciences humaines*, Paris, 1970.

consideră o involuţie inaptă „a constitui o reînnoire a gîndirii marxiste".

De pe această poziţie, criticul francez se disociază de vechile cercetări sociologice aplicate la literatură (posibile de redus la formele sociologismului vulgar), cercetări pentru care raporturile artă-societate erau îngrămădite în patul procustian al conţinuturilor, printr-o suficientă comprehensiune a specificităţii artistice. „Tocmai de aceea — apreciază Goldmann — sociologia literară orientată spre conţinut are adesea un caracter anecdotic şi se dovedeşte a fi operatoare şi eficace mai ales atunci cînd studiază *opere de nivel mijlociu* sau *curente literare*, dar îşi pierde progresiv orice interes pe măsură ce se apropie de marile creaţii".

Lucien Goldmann dovedeşte, în acelaşi timp, o străduinţă particulară pentru scientizarea studiului literaturii. Cînd afirmă (după constatarea unui decalaj considerabil între ştiinţele aşa-zise *exacte* şi ştiinţele *umane*, atît prin diferenţa de amploare a rezultatelor atinse, cît şi prin terminologia lipsită de precizie şi de caracter operatoriu, (cf. *Racine*, 1970) că „studiul ştiinţific al operelor literare este, pentru moment, mai mult o speranţă şi o exigenţă decît o realitate", Goldmann subînţelege — neîndoielnic — necesitatea substituirii exigenţei realizate realităţii existente. Studiile lui ne par a reprezenta cel mai elocvent — în contextul subliniat — o direcţie, care încearcă să fructifice, pînă la limita admisă de cerinţele artei, rezultatele cercetării sociologice. Ele îşi propun să rezolve, deodată, nu numai o mai cuprinzătoare interpretare a literaturii, prin inserţia ei într-un cîmp sociologic, dar şi reînnoirea acestui tip de critică, atît faţă de propriile ei tradiţii, cît şi în comparaţie cu nivelul actual al studiului literaturii. Reuşita e posibilă prin aducerea cercetării literare la un numitor comun cu celelalte ştiinţe umane, tocmai prin metodele sociologiei. Adecvarea studiului literaturii la oricare din exigenţele acceptate de Goldmann, fie cele ale „ştiinţei", fie cele ale sociologiei, presupune însă asumarea unui risc, pe care specificul operei de artă îl augmentează deseori, pînă la imposibila lui depăşire.

În sociologie, Lucien Goldmann aparţine unei orientări istoriste şi umaniste. El se defineşte (cf. *Epistemologie de la sociologie*, în vol. *Logique et conaissance scientifique*, Paris, 1967) ca un adept al metodei structuralist genetice, care îmbină posibilităţile structuralismului cu cele ale istorismului, depărtîndu-se în acelaşi timp de „sociologia pozitivistă" şi de „istoria evenimentelor", constituindu-se într-o sociologie istorică sau istorie sociologică. Obiectul ei de studiu este realitatea socială înţeleasă ca o continuă „destructurare a unor structuri vechi şi structurare a unor totalităţi noi, apte să creeze echilibre...". În cercetarea concretă, sociologul francez acceptă o schemă structural statică (aşa cum Marx a făcut cu strălucire în *Capitalul*), care să descrie starea de echilibru într-un anume moment. Schema structurală rămîne un instrument conceptual util numai în măsura în care i se subliniază caracterul provizoriu. În afara corelării diacroniei şi sincroniei structuralismul eşuează în eroare, într-o falsă supraestimare a mijloacelor, care sînt transformate în scop. „Cerinţele de a studia faptele umane — afirmă Goldmann — în structura lor esenţială şi în realitatea lor concretă presupun o metodă care să fie totodată istorică şi sociologică". Structuralismul genetic se reclamă de la o astfel de cuprindere comprehensivă a realităţii, apreciată ca premisă a unor demersuri de ordinul postdicţiei. „Interesul cel mai vizibil al metodelor *structuraliste* — după o expresie a sociologului Raymond Boudon — este de a introduce o ordine explicativă într-o incoerenţă fenomenală"*.

* Problema eficienţei utilizării metodelor structuraliste în cercetarea sociologică şi îndeosebi posibilitatea coordonării lor cu o perspectivă diacronică, se află într-o actualitate tot mai subliniată de majoritatea studiilor concrete ori teoretice din ultimii ani (cf. *Sociologia franceză contemporană*, Bucureşti, 1971 — *Prefaţa* semnată de Ion Aluaş şi Ion Drăgan). În acest context afirmarea relaţiilor neantagoniste, ci dimpotrivă necesare, dintre marxism şi structuralism, precizarea noţiunii de structură şi descrierea metodologiei structuraliste în deplină concordanţă cu metoda dialectică şi viziunea istoristă a marxismului a devenit tema unor numeroase studii (Roger Garaudy, *Perspectives de l'homme. Existenţialisme, pensée catolique. Structuralisme,*

În planul studiului literaturii concepția lui Goldmann se îndepărtează în egală măsură atît de estetica deterministă (tradițională), cît și de estetica autonomistă. Opera literară, ca „obiect esteticește valabil", e așezată în centrul vieții sociale, ca făcînd parte integrantă din aceasta element intrinsec ei și nu unul exterior, posibil de separat ori de determinat. Orice creație culturală (sub diversele ei forme: religioase, filozofice, artistice etc.) reprezintă un comportament uman. Or, structuralismul genetic al lui Goldmann nu operează o separație radicală „între legile care regizează comportamentul creator în domeniul culturii sau comportamentul cotidian al tuturor". Trăsăturile caracteristice ale operei literare nu sînt sesizabile într-un teritoriu autarhic, ci numai în cadrul realității sociale. „În interiorul cadrului delimitat prin legi generale se află caractere și legi specifice". Prin reducerea, în principiu, a modului existențial de excepție al operei de artă (operație de certă sorginte sociologică) se realizează o nivelare a cîmpurilor estetice la cele sociale. Cuprinsă în chiar mijlocul socialului, opera de artă permite o interpretare sociologică nemijlocită. Diferența dintre sociologie și estetică nu mai este nici de obiect, nici de metodă, ci numai de orientare euristică.

Cercetarea structuralist-genetică în domeniul creației culturale pornește de la ipoteza că există pentru orice comportament uman o caracteristică universal-valabilă: fiecare comportament uman este sau tinde să fie semnificativ. „De cîte ori omul — subliniază Goldmann — se află în fața unei sarcini, a unei probleme de rezolvat încearcă să obțină un răspuns semnificativ la problema pusă. Mai mult, orice om tinde să facă din gîndirea lui o structură semnificativă și coerentă". În măsura în care opera literară realizează un răspuns semnificativ, într-o structură cît mai coerentă, ea reprezintă un comportament uman privi-

marxisme, Paris, 1969; A. Roth, *Marxism și structuralism*, în „Revista Studia", seria filozofie, 1970; Lucien Goldmann, *Structuralisme, marxisme, existențialisme*, în „L'homme et la Société", nr. 2/1966; Paul Sébag, *Marxisme et Structuralisme*, 1969 etc.).

legiat. În această ipostază opera înfăptuieşte un scop spre care tind, fără să-l atingă, toţi membrii unui anume grup social. Opera literară nu mai îndeplineşte, deci, o funcţie reflectoare, ci una creatoare.

Din redefinirea funcţiei operei decurge aproape o suspendare a necesităţii cercetării raportului subiect-obiect. Universul coerent al operei corespunde unei viziuni asupra lumii, văzută ca realitate social-istorică determinată, ca un echilibru dislocat din mişcarea amorfă de structurare şi destructurare, consolidat în virtutea unor exigenţe a grupurilor sociale. „O viziune asupra lumii — se specifică în *Le Dieu caché* — este tocmai acel ansamblu de aspiraţii, de sentimente şi idei care reuneşte pe membrii unui grup (de cele mai multe ori ai unei clase sociale) şi-i opune celorlalte grupuri. Aceasta e fără îndoială o schematizare, o extrapolare a istoriografului, însă extrapolarea unei tendinţe *reale* a membrilor unui grup, care realizează toţi această conştiinţă de clasă, într-un mod mai mult sau mai puţin conştient şi coerent“. Am putea spune, vorbind în termenii lui Lukács, că în-sinele operei nu mai e o nemijlocire nouă cu aparenţa nemijlocirii originare, ci chiar nemijlocirea originară, *reală*, devenită doar din difuză şi aproximativă, organizată, coerentă. Interesul cercetării goldmanniene e deturnat astfel de la raportul obiect-subiect, asupra unor relaţii intrasubiective.

Interogaţia principală îşi propune o neobişnuită căutare: răspunsul trebuie să indice pe adevăratul autor al operei de artă. El nu mai este nici individul, ca entitate subiectivă (accepţie proprie poziţiilor empiriste, raţionaliste şi fenomenologice), dar nici colectivitatea în care acesta era un simplu epifenomen. Goldmann admite ca autor al operei colectivitatea (împreună cu romantismul) dar numai după ce o defineşte pe aceasta în spiritul gîndirii dialectice hegeliene şi marxiste, ca „o reţea complexă de relaţii interindividuale“. În mod firesc, în continuarea acestei imagini a colectivităţii, subiectul real al creaţiei se dovedeşte a fi grupul social.

Acesta este autorul categoriilor mentale prin care se realizează opera. Nu există individ care să poată crea singur o viziune asupra lumii. Ea aparţine de drept, grupu-

lui social, generator al unui proces de structurare ce elaborează în conştiinţa membrilor săi tendinţe afective, intelectuale şi practice ale adecvării la realitate; ele rămîn cu mici excepţii difuze, contracarate de conştiinţa indivizilor. Scriitorul este membrul excepţional al grupului care sfîrşind procesul de structurare, dă coerenţă tendinţelor într-un univers imaginar semnificativ. „Însuşi conceptul de subiect, aşa cum ne-a fost transmis de tradiţia filozofică individualistă — comentează criticul francez Jacques Leenhardt—se revelează ca o aparenţă înşelătoare, ca un concept ideologic mascînd adevărata origine a funcţionării creaţiei".

Relaţia intersubiectivă majoră e o relaţie de tipul individ-grup social. Cum aceasta nu este niciodată univocă (ci dimpotrivă pluridirecţională): individ-familie, individ-naţiune etc.) se ridică cu necesitate o problemă de epistemologie.

Fiecare dintre grupurile sociale „de apartenenţă" are repercusiuni asupra gîndirii şi comportamentului individual; însă numai „acţiunea anumitor grupuri particulare şi specifice este de natură să favorizeze creaţia culturală". Demersul epistemologic (metodologic în acelaşi timp) trebuie să încerce izolarea acestor grupuri.

Goldmann distinge „două tipuri diferite de grupuri sociale şi două conştiinţe colective care le corespund". În primul tip sînt reunite grupurile (familie, grupuri profesionale etc.) care urmăresc, în calitate de comportamente colective, „ameliorarea unor poziţii" în cadrul unei structuri sociale. „Conştiinţa colectivă care le corespunde e o conştiinţă ideologică în măsura în care ea are un caracter particular şi strict socio-centric şi în care interesele materiale, în sensul cel mai înalt ori mai îngust al termenului, joacă un rol de departe preponderent". În cealaltă parte sînt cuprinse „grupurile sociale privilegiate", pentru care interesele materiale au o importanţă net inferioară, în comparaţie cu dorinţa de unitate şi coerenţă. Conştiinţa lor colectivă e orientată spre conturarea unei viziuni asupra lumii, viziune totală care implică posibilitatea ori chiar prezenţa efectivă a unui ideal al

omului. În societatea occidentală — socotește Goldmann — clasele sociale au reprezentat aceste grupuri privilegiate (selecția rămîne însă o problemă de cercetare empirică).

Opera literară, ca o structurare legată de grupurile sociale a căror „conștiință tinde spre o viziune globală a omului", are — afirmă criticul francez — un caracter înalt individual și colectiv. Accentul e pus însă asupra colectivității, iar subiectul este dizolvat într-o intrasubiectivitate. „Dacă un creator poate crea în opera sa un univers semnificativ, coerent și unitar, este pentru că pleacă deja de la o elaborație colectivă a categoriilor și legăturilor intercategoriale mai mult sau mai puțin schițate, pe care le pune în interiorul universului creat, mult mai clar decît au făcut-o ceilalți membri ai grupului". Subiectul creației operează, astfel, într-un cîmp de subiectivitate creată de practica socială a grupului. Opera este locul în care se exprimă maximum de conștiință posibilă a grupului (conceptul aparține lui Lukács și definește maximul de adecvare la realitate pe care-l poate atinge conștiința unui grup, fără ca prin aceasta să-și schimbe structura). Ceea ce aparține în operă subiectului, ca entitate individuală, e rodul unor acte creatoare periferice, reduse la simple tehnici particulare. Artistului i se acordă un statut de artizan, negîndu-i-se vocația demiurgică. Numai „un om între oameni", el apare ca un slujitor al grupului, un executor privilegiat, dar doar executor, oprit să vadă dincolo de marginile unui orizont determinat. Între maximum de conștiință posibilă și autoconștiința umană nu e doar o diferență cantitativă; autoconștiința umană aduce în favoarea ei decalajul dintre o existență în sine (chiar și privilegiată) și o existență pentru sine, între existența unui „om între oameni" și a unui „om ca umanitate".

Înalta autarhie acordată de Lukács operei prin chiar condiționarea ei de geneza social-istorică, este înlocuită de Goldmann printr-o existență *cotidiană*, în centrul vieții sociale. El ajunge astfel la constituirea unei estetici sociologice lipsită de autonomie teoretică (cf. Jacques Leenhardt, *Pentru o estetică sociologică*, în „Viața românească" nr. 10/1971). Desființînd granița dintre procesul creator și restul acțiunilor sociale, Goldmann depășește complicata

relaţie deterministă artă-societate sub forma traiectului cauză-efect, printr-un determinism sui generis, fundamentat pe un raport de echivalenţă. „În această privinţă, structuralismul genetic a reprezentat o schimbare totală de orientare, ipoteza lui fundamentală fiind tocmai că acest caracter colectiv al creaţiei literare provine din faptul că structurile universului operei sînt omologe cu structurile mentale ale anumitor grupuri sociale..."

Ca metodă concretă de studiu a realităţii sociale, structuralismul genetic are ca prim demers al cercetării „decupajul obiectului", operaţie de delimitare a unor structuri din ansamblul datelor empirice. În domeniul creaţiei literare, prima decupare a obiectului este *prealabil dată*: se consideră că marile opere literare reprezintă întotdeauna structuri semnificative coerente. Ipoteza, adevărată pentru fiecare operă în parte, trebuie revăzută atunci cînd e vorba de ansamblul scrierilor unuia şi aceluiaşi autor. După o cercetare concretă a fiecărei opere a scriitorului respectiv, se delimitează grupuri provizorii de scrieri cu structură unitară. O dată constituite, acestea formează punctul de plecare pentru stadiul următor al analizei, avînd în acelaşi timp un rol de instrument metodologic. Analiza structurii fiecărei opere sau grup de opere dezvăluie semne orientative pentru decuparea, din interiorul vieţii sociale, politice şi economice, a grupurilor sociale structurate. „Progresul unei cercetări structuralist-genetice — consideră Goldmann — constă în a delimita grupuri de date empirice care constituie structuri, totalităţi relative şi a le insera apoi ca elemente în alte structuri mai vaste, dar de aceeaşi natură, şi aşa mai departe". Pentru operele literare se stabilesc relaţii inteligibile între structura universului imaginar şi structura conştiinţei colective; conştiinţa colectivă se prezintă astfel, ca un releu, ca o mediaţie între structura socială şi structura operei.

Demersurile descrise pînă acum, la care criticul şi sociologul participă într-o acţiune conjugată, constituie premisele actului critic în sine, al cărui scop îl reprezintă cunoaşterea operei. El utilizează conceptele de comprehensiune şi explicaţie, definite de Goldmann într-o manieră personală,

în virtutea unor recunoscute exigențe de investigație științifică.

Comprehensiunea este un proces, nu afectiv ori intuitiv, ci riguros intelectual. El urmărește „descrierea relațiilor esențiale care leagă evenimentele unei structuri" și „punerea în lumină a funcționalității optimale a acestora". Explicația, așa cum trebuie să apară în toate științele umane, e constituită „prin inserția unei structuri semnificative în alta mai vastă, pentru care ea este unul din elementele constitutive". Ultima parte a definiției ne obligă să apreciem că explicația nu este altceva decît tot comprehensiune, însă la un alt nivel, presupunînd o altă relație. „Explicație și comprehensiune — se afirmă în una din teoremele teoriei goldmanniene — nu sînt deci două procese intelectuale diferite, ci unul și același proces raportat la două cadre de referință". Astfel orice descripție comprehensivă a unei structuri constituie o explicație pentru structurile parțiale care o formează. Piatra unghiulară a metodologiei lui Goldmann este *corelația organică* dintre explicație și înțelegere, posibilă prin perspectiva unitară asupra tuturor faptelor omenești.

Apar evident ambițiile hermeneutice ale criticii goldmanniene. Fiecare structură semnificativă (literară ori socială) se inserează într-un număr mai mare ori mai mic de structuri inglobabile, selectate după valoarea optimală a explicației lor*; fiecare inserție dezvăluie semnificații noi, vizînd întreaga plenitudine a operei.

* Pentru o operă literară structurile inglobabile ar putea fi istoria literară, biografia, grupul social. Prima se exclude, nefiind o structură autonomă. Posibilitatea de a explica geneza unor opere prin influența celor care au precedat-o nu e decît o „prejudecată universitară". Valoarea explicativă a biografiei este simțitor redusă — pentru Goldmann — prin rolul minor acordat subiectului în procesul de creație al operei. În același timp, randamentul explicativ minim se justifică și prin imposibilitatea — în momentul actual al cercetării structurii psihologice — de a înțelege această structură cu instrumentele pe care le avem la îndemînă (regăsim aici critica goldmanniană constantă împotriva criticii psihologice). Grupul social e socotit, în consecință, structura cu valoare explicativă optimală, iar inserția sociologică fundamentală pentru descoperirea operei. Aprecierea se justifică atît prin importanța pe care o are conștiința colectivă în crearea operei, cît și prin argu-

Goldmann şi-a exemplificat teoria printr-o analiză a tragediei raciniene (operă care, de altfel, a constituit în ultimul timp teren de aplicaţie pentru majoritatea noilor metodologii). Bineînţeles, noi nu ne putem propune aici decît un rezumat schematic, pentru a detaşa etapele de analiză critică: a) primul moment, decupajul obiectului. Se acceptă ipoteza că tragediile raciniene, ca mari opere de artă, constituie structuri semnificative şi coerente. b) În ansamblul creaţiei raciniene se operează o distincţie între dramă şi tragedie, ultima cuprinzînd toate piesele în care „conflictele sînt necesarmente insolubile". E constituit astfel un prim grup provizoriu de opere *(Britannicus, Bérenice, Phèdre, Andromaque)*, care presupun o structură unitară. c) Descripţia comprehensivă a structurii universului tragic. Tragedia se constituie dintr-un conflict de valori, determinat de primordialitatea absolută a moralului asupra existenţialului, a lui *doit être* asupra lui *ce qui est*. Exigenţele etice impuse eroilor tragici sînt absolute, în afara oricărui compromis, dominate de categoria lui *Tout ou rien*. Caracterizat prin totalitate şi valori absolute, universul tragic se opune lumii „cotidiene" caracterizată prin compromis şi relativ. (Conflictul e efectul acestei coliziuni.) Un alt element esenţial în structura tragică este existenţa personajului care cere realizarea unei justeţi absolute, acela sub privirile căruia se desfăşoară întreaga acţiune. „Tragedia se poate defini ca un spectacol sub privirea divinităţii". Dumnezeul tragediei nu este însă „Dumnezeul providenţial" care să arate eroilor drumul spre realizarea unei existenţe autentice; dur şi implacabil, prezent tot timpul, dar fiind totuşi o absenţă, el este un Dumnezeu ascuns („Le Dieu caché"). Conceptul devine centrul vital al întregii structuri tragice: „prezenţa continuă a divinităţii îi opreşte pe oameni să adoarmă, iar absenţa lui face din această veghe o agonie". În funcţie de această viziune sînt

mente de ordin metodologic. Între grupurile sociale şi marile opere ale culturii pot fi stabilite oricînd legături necesare. Complexitatea psihologică vine din apartenenţa individului la mai multe grupuri, care din compunere dau o structură unică, relativ incoerentă. Participînd la un singur grup indivizii îşi anulează celelalte trăsături, încît structura lor devine mai simplă.

delimitate și celelalte elemente ale universului tragic: eroii racinieni (Dumnezeu, omul, lumea), momentul atemporal (ca problemă a compoziției), greșeala tragică etc. d). Semnele dominante ale structurii tragice — triada: Dieu, monde, homme, dar mai ales afirmarea imposibilității oricărei existențe intramundane valabile — direcționează căutările criticului în structura socială a epocii, indicînd alegerea jansenismului ca grup social structurat în care se pot integra, ca elemente parțiale, operele studiate. Descrierea sociologică comprehensivă a Port-Royalului (distincția dintre jansenismul centrist și jansenismul extremist etc...) devine explicație a structurilor literare.

Jansenismul extremist a oferit lui Racine elementele constitutive ale universului pe care-l creează în tragediile sale. Fără să facă o reflectare pasivă, Racine transpune viziunea asupra lumii a unui grup, ducînd această doctrină pînă la coerența extremă pe care n-ar fi atins-o nici unul dintre membrii acestuia. Între grup și operă, mediația esențială este conștiința colectivă, actualizată de autor ca intrasubiectivitate.

Analiza romanului modern pe care o întreprinde ulterior, îi oferă lui Goldmann o explicitare metodologică nouă, cerută de situația particulară a relației dintre structura romanului și structura socială. Semnele dominante obținute prin descrierea comprehensivă a universului romanesc nu mai pot indica nici un grup social structurat care să accepte romanul ca element parțial al lui. „Romanul analizat de Lukács și Girard — conchide criticul francez — nu pare să mai fie transpunerea imaginară a *structurilor conștiente* a unuia sau altuia dintre grupurile particulare, ci să exprime, dimpotrivă (și poate că acesta e cazul și al unei foarte mari părți a artei moderne în general) o căutare a unor valori pe care nici un grup social nu le apără în mod efectiv și pe care viața economică tinde să le facă implicite tuturor membrilor societății". Romanul nu mai exprimă deci nici o conștiință reală și nici o conștiință posibilă a unui anume grup. În relația dintre formele sociale și formele literare conștiința colectivă nu mai este o mediație necesară. Structura inglobabilă a romanului modern este chiar economia, societatea capitalistă; descrie-

rea comprehensivă a acestei realităţi, dominată de fetişismul mărfii şi de reificare, devine explicativă pentru o structură caracterizată şi ea de valori implicite. Raportul de echivalenţă se află astfel într-un contact direct al polilor lui: conceptul de omologie îşi este suficient lui însuşi.

Indiferent de numeroasele obiecţii ce i se pot aduce teoriei goldmanniene (subaprecierea subiectivităţii în creaţie şi implicit coborîrea viziunii marii opere la conştiinţa unui grup, disjuncţia dintre conţinut şi formă*), cît şi analizelor concrete (neconsiderarea naţiunii între grupele sociale privilegiate, insuficienţa explicativă a omologiei, argumentarea neconcludentă a valorii operei prin conceptul de coerenţă**, inadecvarea metodei la creaţiile mai vechi a căror structură socială inglobabilă nu poate fi descrisă comprehensiv, de o manieră valabilă, din lipsă de documente) structuralismul genetic a dezvoltat într-o argumentaţie interesantă — ale cărei sugestii mai pot fi fecunde — metodologia descrierii relaţiilor dintre formele literare şi formele sociale şi posibilitatea utilizării acestora în procesul

* Socotind că structurarea conţinutului (deci in-formarea lui) nu este decît de resortul gîndirii colective, scriitorului ca subiect revenindu-i doar medierea structurării prin tehnici literare, Goldmann ajunge în analiza concretă să creeze o disjuncţie între formă şi conţinut; nu prin defavorizarea explicită a formei, ci prin subevaluarea ei mascată. Criticul operează o despicare a formei: forma ca in-formare a unui conţinut, ale cărei elemente sînt elaborate de conştiinţa colectivă şi forma ca mijloc specific literar, element minor, neinteresant pentru descoperirea operei. „Cît priveşte relaţia dintre acest univers şi mijloacele de expresie specific literare — scrie în *Le Dieu caché* — abia dacă o vom aborda uneori în treacăt, fără nici o veleitate de analiză aprofundată". Mai tîrziu, el va încerca în analiza *Elogiilor* lui Saint-John Perse să dea o importanţă mai mare mijloacelor specific literare, prin reliefarea unor relaţii între un model global şi microstructuri (Puncte metodologice: punerea în lumină a unui model semantic global al poemului, schema unui sistem global de relaţii a oamenilor cu alţi oameni, studiu sociologic al genezei acestui model, prelungirea acestei structuri globale semantice în ansambluri de structuri parţiale, pe toate planurile pe care le comportă studiul unui text scris). Va renunţa curînd la acest tip de analiză care era contrar întregii lui activităţi ştiinţifice.

** Cf. Paul Cornea, *Asupra structuralismului în critica şi istoria literară*, în „Revista de istorie şi teorie literară", nr. 2/1967.

de descoperire și înțelegere a operei. Fiecare din cărțile lui Goldmann cuprinde analize subtile și interesante, cu reală semnificație în planul cercetării literare ori sociologice. Ceea ce i se poate obiecta criticului — de data aceasta în chip fundamental — este o evidentă omogenizare a analizei estetice cu analiza sociologică. Consecință a unei teorii care nu poate în nici un caz să fie bănuită de vulgarizare, această „omogenizare“ rămîne un obstacol greu de trecut pentru critica literară goldmanniană. Așezînd creația literară în mijlocul socialului, cu intenția (ambițioasă, spunem noi, ajutați de nerealizarea ei) de a cuprinde toate faptele umane într-o perspectivă unitară, Goldmann a fost nevoit să facă prea multe concesii trăsăturilor omologe dar nespecifice ale structurilor. De aceea în analiza concretă, „corelația organică“ dintre explicație și comprehensiune rămîne totuși superficială și fatalmente ineficientă. Inserția structurii imaginare într-o structură reală, aduce — de cele mai multe ori — o explicație relevantă în ordine logică și nu la nivelul semnificațiilor estetice. Aminteam mai înainte, că procesul nivelator postulat de Goldmann în ansamblul comportamentelor umane face ca distincția dintre cercetarea sociologică și critica literară să nu mai fie realizabilă nici prin obiect și nici prin metodă, ci numai prin orientarea euristică a demersurilor. Iar această orientare rămîne — dincolo de aparențe — ambiguă.

13.0 Un model de analiză construit pe principii foarte asemănătoare cu cele ale lui Goldmann îl găsim în studiile germanului Erwin Köhler. Punctul de plecare al explicării deterministe a operei este și la el descrierea comprehensivă a structurii literare a unei capodopere, încercînd apoi să dezvăluie dialectica specifică a relațiilor acesteia cu formele sociale. Literatura este totdeauna — după Köhler — îndeosebi acolo unde ea se încoronează într-o operă de geniu, oglinda și interpretarea unei stări a societății la un moment precis al evoluției istorice. În același timp el observă că nu pot fi presupuse schimbări în suprastructura literară (prin apariția de teme și forme noi) la orice schimbări ale bazei. Modificarea spațiului artistic nu se întîmplă decît atunci cînd modificările sociale iau proporțiile unor veritabile revoluții. Analiza romanului

lui Flaubert, *Madame Bovary*, e o explicitare a acestor teze (cf. K ö h l e r, E. *Les possibilités de l'interprétation sociologique illustrées par d'analyse de textes littéraires français de differentes époques*, în *Littérature et Société*).

14.0. În schimb R. Barthes, care acordă o importanţă minoră, în general, criticii sociologice ori psihologice, propune o interpretare sociologică a literaturii printr-o analiză detaliată a mesajului literar în raport cu istoria şi societatea, raport particular care nu acoperă cu necesitate istoria şi sociologia conţinuturilor (cf. B a r t h e s, R. *L'analyse rhétorique* în *Littérature et Société*).

15.0. Experienţele criticii sociologice, cu o tradiţie care aproape se suprapune peste însăşi istoria criticii, au înregistrat la timpul lor, ca orice activitate umană, realizări eclatante ori eşecuri lamentabile. Nici unele şi nici altele nu pot şi nu trebuie supralicitate spre a-i inventa o falsă superioritate, spre a-i susţine necesitatea în cîmpul cercetării literare în defavoarea altor forme de critică ori pentru a-i condamna demersurile ca inadecvate şi vulgarizante în spaţiul estetic.

Privită din perspectiva timpului nostru, istoria criticii sociologice mărturiseşte o elocventă dezvoltare ascendentă. De la simple ipoteze exprimate neconcludent, ea a propus esteticii literare propoziţii care au căpătat valoare de axiomă. Teoria ei, argumentată la modul general de o filozofie a cauzalităţii şi-a cîştigat prin materialismul istoric un fundament ştiinţific marcant. De la statutul empiric, de simplă aplicaţie ori explicaţie a unor principii teoretice, critica sociologică şi-a putut îndrepta demersurile spre scopul propriu menirii ei: cunoaşterea operei. Cîştigîndu-şi o conştiinţă critică ea îşi justifică dreptul la existenţă prin ea însăşi, într-un raport complementar cu alte forme ale criticii.

Analizele concrete ale criticii sociologice beneficiază astăzi de sugestiile unei estetici (cea a lui Georg Lukács) care i-a oferit o justificare nu numai profesională, dar şi morală. Evoluţia gîndirii critice şi dezvoltarea sociologiei i-au pus la dispoziţie posibilităţi metodologice practic nelimitate. Desigur, nici una dintre metodele amintite aici ori altele existente n-ar putea fi propusă ca model al unei tehnici

de analiză. Ele rămîn, cu cîştigurile şi limitele lor, inseparabile de textul care le-a utilizat. Paradoxal, orice metodă se poate formula doar la sfîrşitul unei analize, cînd şi-a îndeplinit misiunea, devenind aproape inutilă. Pentru că fiecare act critic presupune dincolo de regulile obiective ale metodei expresia unei personalităţi; fiecare critic aduce cu el harul şi talentul său, numai în funcţie de care metoda se poate dovedi adevărată sau falsă, utilă sau lipsită de caracter operatoriu.

Semnificaţia unei metode nu stă în posibila ei utilizare ca invenţie brevetată, cît în postularea, faţă de ea însăşi, a unei atitudini critice. „Dacă metodele noi sînt preţioase în domeniul literar — afirmă Jean Starobinski — cea mai preţioasă încă va fi aptitudinea de a exersa în orice timp o critică a metodei: spiritul însuşi al criticii se manifestă aici în cea mai deplină puritate“.

A înţelege în spirit critic critica sociologică nu înseamnă altceva decît a-i recunoaşte spiritul critic.

Résumé

L'auteur formule à nouveau quelques-uns des problèmes principaux de la position de la critique par rapport au thème choisi. En délimitant deux types de critique *(directe*, intéressée par l'œuvre même et *indirecte*, préoccupée par l'espace extérieur duquel et dans lequel l'œuvre a émergé), la critique sociologique doit être définie comme une étude des sources de l'œuvre. Subordonnée à une pensée, dominée par le principe de la causalité, elle essaie de comprendre et d'expliquer l'œuvre par les conditions sociales, politiques et économiques d'une réalité déterminée; sa recherche est fondée sur une esthétique déterministe.

La présente étude suit l'évolution de l'interprétation littéraire d'une perspective sociologique en soulignant des moments principaux de la pensée esthétique déterministe (Bacon, Fontenelle, Dubos, Montesquieu, Mme de Staël). H. Taine, à qui un chapitre séparé est consacré, est considéré comme le premier auteur qui est imposé un système esthétique déterministe cohérent en tant que théorie d'une activité critique réelle, en reprenant des suggestions du hégélianisme, du positivisme et de la critique biographique de Sainte-Beuve.

L'étape décisive dans l'histoire de la formation structurale d'une esthétique déterministe et sociologique est délimitée par l'apparition des œuvres de Marx et d'Engels. Comme une conséquence des principes généraux de la philosophie marxiste, l'interprétation de l'art ne peut être isolée de l'espace déterminant de l'existence sociale. Dans l'esprit de la nouvelle science de la société — le matérialisme historique — le marxisme a déplacé définitivement l'accent du déterminisme sur le plan social et économique, ses arguments étant basés, sans aucune équivoque, sur une méthode dialectique, ce qui exclut une compréhension mécaniciste des relations causales mentionnées. L'analyse de la manière dont furent

utilisés les critères sociologiques dans la critique littéraire (du XIX^e siècle) directement influencée par le matérialisme historique (Lafargue, Mehring, Plékhanov), insiste sur la critique de C. Dobrogeanu-Gherea, appréciée comme étant la plus significative dans ce contexte.

A partir du XX^e siècle, la critique sociologique — tant sur le plan de l'histoire que sur celui de la recherche applicative — suit une évolution presque parallèle à celle de la sociologie. Après avoir présenté une esquisse du développement de la sociologie comme science (tout en accentuant les relations avec le phénomène artistique), l'étude procède à une définition de la sociologie de la littérature, branche de la sociologie née après la seconde guerre mondiale, et qui est un produit de l'époque dans laquelle la sociologie est dominée par un processus encore non-achevé de ramification et de spécialisation. Le statut disciplinaire de la sociologie littéraire n'est discuté minutieusement, que de la perspective de ses relations avec la critique sociologique. La distinction soulignée jusqu'à présent seulement d'une façon équivoque, mais considérée comme absolument nécessaire, se fait du point de vue de leur objet et de celui de l'implication de l'angle axiologique dans les recherches spécifiques. Comme conséquence de ces considérations et partant d'une redéfinition de la critique comme acte d'adéquation à l'œuvre (dans le sens d'un accord plénier et significatif sous le rapport existentiel) la critique sociologique est saisie comme une méthode particulière de compréhension de l'œuvre en elle-même; elle dépasse ainsi l'explication génétique (son but originaire) et aspire à justifier et à exprimer une conscience critique, présente en n'importe quel acte critique authentique.

Pour l'époque contemporaine, on considère que la contribution la plus représentative à l'évolution de la critique sociologique est l'œuvre de l'esthéticien hongrois G. Lukács. Le chapitre qui lui est consacré s'efforce de mettre en évidence «la brèche qu'il a definitivement ouverte» dans l'interprétation traditionnelle du phénomène littéraire. En même temps, on exemplifie la possibilité de l'application des principes théoriques par une analyse concrète, en commentant l'un des textes les plus substantiels de la critique littéraire lukácsienne, à savoir celui qui se réfère à l'œuvre de Tolstoï. En conclusion, l'étude s'occupe de la contribution du Français L. Goldmann, lui aussi dissocié des anciennes recherches sociologiques appliquées en littérature comme adepte

de la méthode du structuralisme génétique (exemplifié par l'analyse du théâtre de Racine).

L'auteur croit que l'histoire de la critique sociologique présente un sens ascendant et que les démarches de cette méthode — qui se trouve dans une relation complémentaire avec d'autres formules critiques — peuvent être fécondes dans l'interprétation de la littérature. Mais le caractère valable et la valeur de la critique sociologique peuvent être jugés seulement à travers l'ouvrage concret du critique, seul élément qui puisse prouver la vérité d'une méthode, son utilité ou le manque du caractère opératoire.

Summary

The author reformulates some of the main problems as the situations in which criticism is placed depending on the topic which has been chosen. Delimiting two types of criticism (the *direct one*, interested in the work itself and the *indirect one*, concerned with the exterior space from which and in] which work has appeared, the sociological criticism may be defined as a study o the origins of work. Subordinated to a thinking that is dominated by the principle of causality, this latter tries to understand and to explain work by the social, political and economic conditions of a determined reality; its research is substantiated by a determinist aesthetics.

Continuing, the present study follows the evolution of the literary interpretation form the sociological prospect stressing principal moments of the determinist aesthetical thinking (Bacon, Fontenelle, Dubos, Montesquieu, M-me de Staël), H. Taine, to whom a separate chapter is devoted, is considered to be the first author who has imposed a determinist coherent aesthetical system as a theory of a real critical activity taking again suggestions of the hegelianism positivism and of Sainte-Beuve's biographical criticism.

The decisive stage in the history of creating the structure of a determinist-sociological aesthetics, is delimited by the publication of] Marx and Engels works. As a consequence of the general principles of the Marxist philosophy the interpretation of art cannot be isolated from the determinated space of social existence. In the spirit of the new science on society — the historical materialism — Marxism has shifted definitively the stress of determinism into the social and econom ic field; its aiguments are based, without any ambiguity, on a dialectical method which excludes a mechanistical understanding of the above described relations. The analysis of the manner in which the sociological criteria

have been utilized in the literary criticism (of the XIXth century), influenced directly by the historical materialism (Lafargue, Mehring, Plehanov insists upon C. Dobrogeanu-Gherea's criticism, appreciated as the most significant one in this context.

Beginning with the XXth century, the sociological criticism follows — both in matter of theory and in that of applicable researchan almost parallel evolution with that of sociology. After presenting a draft of the developpment of sociology as a science (emphasizing the relations with the artistic phenomenon), this study deals especially with the sociology of literature. This branch of sociology has come out after the second world war as a product of the epoch in which sociology is dominated by a process — not yet.closed — of ramification and specialization. The disciplinary statute of literary sociology is minutely discussed only from the prospect of its relation with sociological criticism. The distinction between them, up to now equivocally underlined but considered to be absolutely necessary, is made from the point of view of their object and from the implication of the axiological angle in the specific researches. Based on these considerations and starting of a redefining of criticism as an act of adequacy to the work (in the sense of a plenary and significant agreement in the existential respect), sociological criticism is understood as a particular method of understanding the work itself. Thus it transcends the genetic explanation (its original purpose) diming at justifying and expressing a critical conscience that is present in any genuine critical act.

For the contemporary age, the most representative contribution to the evolution of sociological criticism is appreciated to be the work of the Hungarian aesthetician G. Lukács. The chapter which is devoted to him, makes the attempt to point out the „breach definitively opened" in this traditional sociological interpretation of the literary phenomenon. At the same time, one exemplifies the possibility to apply the theoretical principles to the concrete analysis commenting one the most substantial texts of Lukács literary criticisms, namely that referring to the realism in Tolstoi's work. In conclusion this study deals with the contribution of the Frenchman L. Goldmann, who too is dissociated from the old sociological researches applied in literature, as a supporter of the method of genetic structuralism (exemplified by an analysis of Racine's theatre).

The author believes that the history of the sociological criticism has an ascending sense and that the proceedings of this method that are in a complementary relation with more critical formulae may be fruitful in the interpretation of literature. But upon the validity and the value of sociological criticism can be passed a judgement only by the concrete writing of the critic, the sole element which can prove the truth of a method, of its utility or the lack of an operational character.

Analiza de text: tradiţie şi inovaţie în perspectiva noilor direcţii critice

ALEXANDRU TUDORICĂ

PENTRU O TEORIE A ANALIZEI DE TEXT

Se face remarcat, în cîmpul cercetării literare din ultima jumătate de secol, un fenomen pus în evidență de majoritatea lucrărilor de specialitate: deplasarea interesului exegezei de la studiul procesului de creație către actul receptării și mai ales către investigarea operei, înțeleasă ca structură specifică. O subliniere a însemnătății momentului analizei poate căpăta în acest context o semnificație particulară.

Într-un înțeles foarte larg și tradițional, avîndu-și locul său de drept în desfășurarea oricărui proces de cunoaștere, actul analizei decurge după principii cunoscute și descrise de multă vreme. În cadrul receptării estetice, momentul analitic echivalează cu o intervenție a unor facultăți intelectuale, interferate cu cele ale sensibilității într-un tot unitar, dar care, pe parcursul procesului receptării și în funcție de experiența și specializarea contemplatorului de artă, pot căpăta, la un moment dat, o pondere superioară. Așa cum arată T. Vianu [1], prima impresie pe care o produce contactul cu opera artistică, impresie constituită dintr-o stare mai degrabă confuză și nediferențiată, face loc treptat ivirii facultăților analitice: „Sigur este că pe măsură ce procesul receptării artistice se dezvoltă, atitudinea critică a spiritului crește în importanță“, investigînd elementele participante la structura operei, în primul rînd cele formale și apoi și cele de adîncime. Evident, rezultatele acestui moment analitic sînt apoi resorbite în judecata finală sintetizatoare.

Termenul de *analiză* desemnează însă și o activitate critică de un tip special, avînd un statut bine delimitat.

Analiza literară este un act complementar al oricărui demers critic ce nu dorește să rămînă în sfera abstractă a teoriei. Ea măsoară capacitatea cercetătorului literaturii de a veni în contact direct cu faptul artistic, de a coborî pe terenul demonstrației practice. Rezultînd în mod explicit sau implicit dintr-o anumită poziție estetică, analiza vrea să facă evidente aceste propoziții generale, să dovedească aderența științei la obiectul său. Însă chiar fără o subsumare declarată la o teorie mai largă, analiza își presupune principiile ce o guvernează și în numele cărora se dezvoltă. Tocmai această aparentă independență a putut lăsa uneori impresia unei mari ușurințe în manevrarea analizei de literatură, idee întărită de o anume întrebuințare a ei încă din școală, unde adesea e condusă fără sistem sau în mod rutinier.

În ultima vreme, în cuprinsul cercetării actuale a literaturii, termenul și actul desemnat de aceasta au început a căpăta valori particulare. Devine astfel cu putință și chiar necesară constituirea unei teorii a analizei, menită să-i delimiteze acesteia statutul de activitate critică specială, care, respingînd în parte sensul tradițional al denumirii, revendică trăsăturile tot mai accentuate ale unei sinteze. Înglobînd în sine uneori factorii intrinseci și extrinseci pe care-i presupune abordarea operei sau investigînd numai opera la toate nivelurile ei, analiza tinde într-o măsură tot mai mare să evadeze din seria momentelor consecutive în relație cu care ea este de obicei înțeleasă, dobîndind o evidentă autonomie, constituindu-se ca un demers critic complet.

Pe de altă parte însă, analiza continuă să păstreze tradiționala sa valoare de exemplu, fapt principial valabil pentru orice metodă critică preocupată să-și sublinieze noutatea punctului de vedere. Analiza adună astfel în sine, în chip ilustrativ, virtualitățile cele mai fecunde pe care sistemul teoretic dorește să le pună în lumină, ea dă seamă de puterea de convingere a noii metode pe lîngă lectorul specialist, dar și pe lîngă cel mai puțin specialist, speriat uneori de complicațiile unui sistem stufos și abstract; ea reprezintă proba de foc a acestui sistem, forța lui de convingere și de răspîndire atîrnînd de multe ori

de calitatea — considerată din toate punctele de vedere — a analizei demonstrative.

Este evident că, în majoritatea cazurilor, analiza, înțeleasă ca punct terminus al teoriei, suportă presiunea acestuia, se pliază la exigențele demonstrației. Desprinderea ei de sistema generală devine anevoioasă, uneori cu neputință. Demonstrația rămîne atunci un frumos exemplu particular, care stîrnește admirația sau încîntarea lectorului, dar care nu poate fi transportat în afara cadrelor sistemului.

În ce constă substanța demersului analitic și care este relația analistului cu textul ce-i stă înainte? „S-au văzut, în vremea noastră, dezvoltîndu-se tehnici din ce în ce mai perfecționate, servind la descrierea operei literare. Toate elementele constitutive și pertinente ale unui poem, de exemplu, sînt identificate; apoi se descrie dispunerea lor relativă, pentru a accede la o nouă prezentare care trebuie să ne permită să-i pătrundem mai bine sensul. [...] Descrierea e, în literatură, un rezumat raționat; el trebuie să fie astfel compus încît trăsăturile principale ale obiectului descris să nu fie omise și să reiasă chiar cu mai multă evidență. Descrierea e o parafrază, dar o parafrază devoalantă, parafrază care afișează principiul logic al propriei organizări, în loc să-l ascundă“ [2]. Apare cu destulă claritate aici sensul complex al acestei activități; ea trebuie înțeleasă, în realitate, ca implicînd, așa cum spuneam, un moment final — și hotărîtor — al sintezei. E semnificativă, în acest sens, și substituția terminologică, analizei preferîndu-i-se termenul mai cuprinzător și mai puțin angajant de descriere. Această recompunere a operei analizate creează un spațiu între obiectul artistic și parafraza sa, spațiu în care se introduce exegetul. Activitatea acestuia nu e inutilă, cu toate că „orice operă este în acest sens cea mai bună descriere posibilă a sa; în întregime imanentă și exhaustivă“ [3]. Recompunerea în replică a operei poartă în sine marca interpretului, care luminează „pastișa“ dintr-un anumit unghi, dînd prin aceasta un sens structurii investigate. Aceasta pentru că, așa cum arată și R. Barthes [4], nici un discurs critic nu este inocent. El își angajează subiectul, făcînd vizibile în transparența lui nu

numai o anumită ideologie, mai mult sau mai puțin explicit constituită, dar și calitățile individuale, intuiția și talentul criticului, care însoțesc în chip nemijlocit, în analiza concretă, ilustrarea oricărui sistem, oricît de formalizat s-ar pretinde acesta. De aceea, posibilitatea de a oferi niște modele de urmat, spre care aspiră de fapt, în ciuda oricăror declarații contrare, creatorii de sisteme, se lovește de prezența intolerantă, deși poate nedorită ca atare, a maestrului în interiorul discursului critic. Frumusețea unor demonstrații analitice face din acestea aproape opere de creație, pe care însă învățăcelul șovăie să le demonteze în mecanismul lor intern, de teamă ca nu cumva recompunerea lor din alte elemente și cu mai slabe puteri să nu aducă anularea perfectei coerențe interioare, pe care numai semnul unei prezențe subiective dominante o poate realiza.

Orice teorie general constituită ambiționează în realitate să-și cuprindă obiectul în reguli precise. Analiza literară în școală, de exemplu, are prin definiție nevoie de un asemenea grad sporit de sistematizare, care s-o facă aprehensibilă de media celor ce se vor apropia cu ajutorul ei de literatură. Acum mai mult ca niciodată însă, posibilitatea reducerii la un numitor comun metodologic a marii varietăți de formule critice individuale, chiar a celor mai sistematice, se dovedește o operație extrem de anevoioasă.

Două sînt principiile fundamentale pentru care critica înnoitoare din ultimele decenii s-a luptat cu ardoare și care par a fi astăzi, în mare parte, bunuri cîștigate: abordarea intrinsecă a faptului artistic (fără a exclude, în unele sisteme critice — dimpotrivă, considerînd-o complementară — abordarea extrinsecă [5]) și înțelegerea operei ca structură, ca totalitate de elemente interrelaționate, consecință directă a primei propoziții. „Un poem, în măsura în care este un bun poem, e o unitate organică, în care toate elementele sînt vital întrepătrunse", susțin Cl. Brooks și R.P. Warren într-o carte de analize poetice devenită clasică [6]. Consecințele pentru analiză sînt precizate în continuare: „Putem evidenția ritmul sau imaginile

pentru a le discuta, dar știm că am făcut o abstragere și că lucrul pe care îl scoatem în afară e în realitate un aspect dintr-un întreg. Realizăm abstragerea, studiem aspectul numai în vederea unei mai bune înțelegeri a întregului și a interrelațiilor sale complexe". Sau, într-o viziune mai nouă, care încearcă unificarea elementelor componente în cadrul unei totalități în întregime semnificante: „Verbalizarea e un proces în care toate părțile sînt semnificative. Sensul se naște doar în momentul enunțării" [7], „nici una dintre părțile textului poetic nu poate fi înțeleasă fără să-i definim în prealabil funcția. Considerate izolat, aceste părți nici nu există; toate calitățile și profilul determinat al fiecăreia dintre ele sînt un produs al raportării — prin comparație sau opoziție — la celelalte părți" [8].

Ideea considerării operei în specificitatea ei particulară, de individ unic, și nu numai ca „semn", ca simplă ilustrare a ideilor generale, filozofice, morale, culturale ale autorului sau ale epocii, și-a făcut loc treptat în cercetarea literară tradițională. Ezra Pound, unul dintre înaintașii recunoscuți ai noii critici americane, scria în 1934, cu adresă directă la „misiunea profesorului" și făcînd clasica apropiere a studiului literaturii de cel al științelor naturii, ca într-un aparent nou pozitivism: „Observînd aceeași defecțiune intelectuală în critica literară sau în programele afișate, stigmatizăm scrierile care constau în termeni generali. Acești termeni generali nu au în cele din urmă nici un înțeles. [...]. Educația generală este în situația de a profita de paralela cu studiile biologice bazate pe **examinarea** și **compararea** exemplelor particulare. Orice predare a literaturii trebuie să fie fundată pe prezentarea și juxtapunerea unor exemple individuale de opere și **nu** pe discutarea opiniilor unor alți oratori *despre* situația generală a unui poet sau a unui autor". E. Pound vorbește în încheiere de „o nevoie inexorabilă de fapte", adică „opere individuale, pasaje de literatură" [9].

Această atenție la individualitatea operei, enunțată de una dintre propozițiile de bază de mai sus, conduce în mod evident la un alt principiu fundamental: primatul textului. Consecințele acestui postulat teoretic au fost

numeroase și extrem de fecunde. Ideea că textul literar conține în sine sau că prin el se lasă deslușite toate elementele definitorii pentru opera respectivă și că studierea sa trebuie să treacă înaintea altor considerații de ordin mai general face din acesta calea fundamentală de pătrundere în structura operei. Textul este cel prin care cititorul ia contact nemijlocit cu opera. La nivelul limbajului transpar și obsesiile adînci, inconștiente ale autorului, așa cum încearcă să le descopere o critică psihanalitică (în forma ei cea mai coerentă, psihocritica lui Ch. Mauron).

Întreaga structură a operei se lasă întrezărită, ca un filigran, în limbaj. El este fața pe care opera o întoarce către lume. Evident, analiza nu e ținută să rămînă la acest nivel. Ea poate trece dincolo, cu condiția să-i recunoască primordialitatea în cadrul încercării de dezvăluire a specificității operei și să se întoarcă de fiecare dată la el. Analiza poate decupa în text, dar vizînd o structură de adîncime, temele profunde ale universului poetic, așa cum procedează critica tematică a unui J.-P. Richard. Poate, în sfîrșit, să pună în relație viziunea despre lume a scriitorului — descoperită tot în operă — cu o istorie, cultură, societate care au produs-o, ca în structuralismul genetic al lui L. Goldmann. Dar avînturile metafizice, ideologice, morale ale criticii tradiționale de semnificație sînt astfel în permanență controlate de ancora fixată cu temeinicie în învelișul verbal al operei.

Acest prim nivel, al textului, coroborat cu celelalte straturi care alcătuiesc structura operei [10], propune lecturii o vădită coerență în cazul operelor de valoare. Noțiunea de *stil*, înțeleasă în modul cel mai obișnuit ca realizîndu-se la nivelul unui puternic centru unificator care e personalitatea scriitorului, poate fi extinsă în jos și în sus, adică la nivelul operei particulare (principiul central care structurează elementele ei componente) sau la nivelul unităților superioare ca generalitate: curent, epocă, specific național etc. Analiza stilistică practicată de cele două mari direcții ale criticii stilistice* abordează textul literar din unghiuri și cu finalități deosebite. Metoda sta-

* Vezi *Critica stilistică.*

tistică a dat o serie de rezultate utile în cercetarea stilului operelor, plecînd de la datele obiective ale textului. Mai fecundă pare însă azi transportarea principiului statistic în încercările de formalizare a discursului literar, cum este cazul *in extremis* al poeticii matematice. Cealaltă direcție, numită de P. Guiraud stilistica genetică și ilustrată în chip strălucit de analizele lui L. Spitzer sau E. Auerbach, a impus mai ales o prezență fascinantă, aceea a creatorilor ei. Rolul principal acordat intuiției accentuează aici interpretarea personală, subiectivă a datelor obiective furnizate de text. Mai mult decît atît, analiza depășește cu mult nivelul propriu-zis al acestuia, cum este cazul lui Auerbach, ridicîndu-se cu îndrăzneală la înălțimi spectaculoase, care interzic, prin complexitatea demersului critic, imitarea modelului. De aceea, analiza de text obișnuită continuă să se mențină în limitele unei abordări stilistice degradate, situația fiind întreținută într-un fel și de mulțimea și imprecizia înțelesurilor date noțiunii de *stil*.

Cîștigurile evidențiate de analiza stilistică a textului au putut fi integrate însă cu folos în înțelegerea operei ca structură, ca interrelaționare organică a părților, ca sistem al sistemelor, așa cum procedează teoria și analiza structuralistă. Analiza literară poate afla aici sugestii fecunde, întrucît relația fragmentului de discurs poetic — de care se ocupă analiza — cu întregul se încarcă de o semnificație deosebită [11].

De la formalismul rus al deceniilor 10—30, pe de o parte, și din tradiția criticii engleze, reprezentată prin I.A. Richards, T.S. Eliot și alții, pe de altă parte, s-a dezvoltat critica structuralistă, la ora actuală deja subîmpărțită în școli și mișcări, unele divergente. *New criticismul* american cunoaște în sînul său grupul școlii aristotelice de la Chicago, care, producînd un reviriment al vechilor clasificări bazate pe limitele rigide dintre genuri, specii și subspecii și judecînd opera în funcție de respectul acesteia pentru normele prestabilite [12], se întîlnește, în acest avînt al unei rigori clasiciste, cu grupul structuralist francez de la revista „Communications", care readuce în actualitate o știință a limbajului îngropată în uitare de istorismul romantic și critica sainte-beu-

viană: retorica. Exemplul retoricii este elocvent pentru situaţia actuală a cercetării limbajului. Născută de timpuriu, retorica a dăinuit aceeaşi în liniile ei fundamentale timp de peste 2500 de ani, ca întruchiparea cea mai durabilă a conştiinţei limbajului. Dispariţia retoricii tradiţionale odată cu revoluţia literară romantică „a creat un gol în ştiinţele umaniste, şi stilistica a făcut deja un drum lung pentru a acoperi acest gol. De fapt, nu ar fi cu totul fals dacă am considera stilistica drept *o nouă retorică*, adaptată modelelor şi exigenţelor studiilor moderne în lingvistică şi în literatură“, scrie S. Ullmann în „Language and Style“ [13]. Acest demers, început de stilistică, al întoarcerii la text, părăsind vagile declaraţii ale criticii de factură romantică, este continuat cu aplicaţie de cercetarea retorică modernă, continuare a *noii critici* franceze. Nevoia de formalizare a limbajului literar, de punere în evidenţă a legilor după care se dezvoltă discursul poetic sau de reducere a aparent nenumăratelor variante ale discursului narativ la cîteva invariante e un import de scientizare pe care cercetarea literaturii îl datorează apropierii, mai evidente ca oricînd în istoria relaţiilor dintre cele două discipline, de lingvistică, la rîndul ei legată, în aceeaşi intenţie de modelare a limbajului, de matematică şi cibernetică, producînd, de exemplu, gramaticile transformaţionale şi generative [14]. „În maşina retorică, ceea ce se introduce la început, abia ieşind dintr-o afazie nativă, sînt materialele brute ale raţionamentului, ale faptelor, un «subiect»; ceea ce se obţine la sfîrşit e un discurs complet, structurat, gata înarmat pentru a convinge“. Totalitatea figurilor retorice ale limbajului realizează „o reţea unică, un fel de artifact, care ne permite să imaginăm arta retorică drept o maşină subtil compusă, un arbore de operaţii, un program destinat să producă discurs“ [15]. I.M. Lotman susţine cu argumente pertinente că „interpretarea literaturii trebuie să devină o ştiinţă“ [16], iar S. Marcus, comentînd ideea lui Thibaudet după care poezia determină stări imprecise, dar mijloacele cu care ea este făcută sînt precise, consideră că „tocmai pe acestea din urmă le poate studia cu succes matematica“ [17].

În ce relaţie s-ar afla analiza concretă a operelor cu această încercare de a constitui studiul discursului literar într-o ştiinţă? Aparent, într-o opoziţie, derivînd din obiectivele diferite ale celor două activităţi critice. Handicapată atîta vreme de statutul paradoxal al obiectului său (rostul literaturii este, spune R. Barthes [18], de a „instituţionaliza subiectivitatea", aliind astfel două contrarii care o fac insesizabilă pentru o cercetare obiectivă), poetica pare decisă acum să-şi depăşească rezervele cu privire la cantitatea de inefabil conţinut în opera literară şi, trecînd peste o asemenea dificultate care a blocat mereu putinţa constituirii unei ştiinţe a literaturii, să desprindă legile de funcţionare a acestui tip special de discurs. „S-a pus întrebarea, în mai multe rînduri, dacă studiile literare — fie istorie sau critică — ar putea deveni o ştiinţă. Dar tentativele unor cercetători de a transforma aceste studii în ştiinţă au eşuat; tot aşa cum au eşuat cele ale adversarilor lor de a explica motivele eşecului. Cauza principală a acestui dublu insucces rezidă în specificitatea obiectului presupus al ştiinţei literare; acest obiect pare a fi constituit de operele literare existente", scrie T. Todorov [19]. Pentru a depăşi însă acest impas, crede criticul, ar trebui modificat unghiul de vedere: „Orice travaliu ştiinţific se vede obligat să prescrie cum ar trebui să fie operele mai curînd decît să descrie cum sînt ele. Totuşi, operele sînt aici, şi dacă ele nu se supun schemelor ştiinţifice e pentru că această ştiinţă nu e bună". Şi iată apărînd opoziţia despre care era vorba mai sus: „Singura manieră de a justifica existenţa unui discurs ştiinţific asupra literaturii este de a opune de la început ştiinţa descrierii. Poetica e distinctă, într-adevăr, ca orice ştiinţă, de descrierea operelor literare" [20]. Diferenţa constă în direcţiile opuse pe care le ia mişcarea spiritului critic în cele două activităţi: „Dacă a descrie înseamnă a porni de la anumite premise teoretice căutînd a obţine o reprezentare raţionalizată a obiectului studiului, a face operă de ştiinţă înseamnă a discuta şi a transforma chiar premisele teoretice, după ce s-a trecut prin cunoaşterea unui anumit obiect". Poetica se dezinteresează astfel, în intenţia ei generalizatoare, de căutarea specificităţii unei opere *anume;* ea

„nu va avea ca sarcină descrierea sau interpretarea corectă a operelor literare ale trecutului, ci studiul condițiilor care fac posibilă existența acestor opere". Așa încît, dacă ea se apleacă totuși asupra unui poem spre a-l analiza, „aceasta nu va fi pentru a-și ilustra premisele (sau, în orice caz, destul de rar, și aceasta în scopuri pedagogice), ci pentru a trage din această analiză concluzii care completează sau modifică premisele de la început; cu alte cuvinte, pentru a ridica o problemă teoretică". Opera analizată nu va fi decît o formă de manifestare a funcționalității limbajului, o surprindere pe viu, în mișcare, a mecanismelor și a legilor după care acesta se constituie ca existență. Obiectul poeticii este astfel alcătuit „din posibile, iar nu din reale"; neputînd fi decît teoretic, el devine, „propriul său discurs mai de grabă decît cel al literaturii", el „postulează, delimitează, decupează și organizează obiectul său aparent, literatura: simplu releu-mediator". Astfel între poetică și literatură se instalează o relație dialectică, „fiecare dintre ele este un limbaj care tratează despre celălalt; și în același timp, fiecare dintre ele nu tratează decît despre sine însăși".

Ce cîștigă, totuși, analiza literară din această încercare de scientizare a discursului critic, ca și din celelalte demersuri înnoitoare ale criticii actuale? Profiturile pe care le lasă întrezărite metodologiile desprinse din ilustrările concrete ale noilor orientări sînt suficient de convingătoare pentru ca analiza literară tradițională să se intereseze de aceste procedee.

ANALIZA DE TEXT ÎN PERSPECTIVA NOILOR DIRECȚII CRITICE

Ar fi util poate să prezentăm mai întîi, în cîteva cuvinte, o metodă de analiză tradițională în învățămîntul liceal francez, dar mai puțin cunoscută la noi în forma sa sistematică. Este vorba despre „explication de texte", așa cum apare ea fixată în cîteva lucrări ale unor autori consacrați ai metodei: G. Rudler, J. Bézard, M. Roustan [21]. Folosind expunerea acestuia din urmă (oricare dintre cele trei

titluri conţine aproximativ aceeaşi sistematizare), iată momentele principale ale acestui tip de analiză literară: 1. *Lectura cu voce tare*, prin fidelitatea, expresivitatea şi naturaleţea ei, trebuie să servească drept prefaţă explicării ulterioare; 2. *Localizarea* fragmentului de text ales pentru analiză priveşte mai ales un capitol dintr-o naraţiune sau un act dintr-o piesă, dar e utilă şi pentru înscrierea între celelalte creaţii de acelaşi tip ale autorului a unei fabule de La Fontaine, de exemplu, sau a unei satire de Boileau; 3. *Studiul fondului* începe cu determinarea ideii dominante sau a sentimentului general, urmată apoi de studiul ideilor particulare. Aici discuţia se poartă asupra valorilor morale, psihologice, sociale etc. ale textului, se face un comentariu istoric, se evidenţiază consecvenţa şi verosimilul caracterelor, în sfîrşit, se desprinde profitul pe care cititorul îl poate trage din lectura textului; 4. *Planul textului* grupează ideile desprinse mai înainte într-o compoziţie logică şi eventual una artistică; 5. *Studiul formei* cuprinde o precizare asupra sensurilor cuvintelor (de ex. arhaismele), o discuţie despre figurile de stil şi tropi, o analiză a metricii şi a prozodiei, ca şi consideraţii asupra armoniei stabilite între formă şi gîndire în textul ales; 6. *Concluziile* sînt de două feluri: un rezumat al comentariilor anterioare şi cîteva remarci mai generale în completare, tratînd despre autor sau epocă.

Metoda afirmă în mod clar preeminenţa studiului textului în cadrul apropierii de literatură, M. Roustan, de exemplu, ridicîndu-se împotriva „cursurilor de literatură" compuse din „recitarea unor prejudecăţi gata preparate şi a opiniilor dinainte făcute" [22]. Punctele tari ale metodei sînt claritatea, precizia, rigoarea. Dar scopul ei depăşeşte limitele perceperii frumosului artistic, pe de o parte pentru că „observaţiilor literare li se adaugă cu necesitate observaţii morale, utile pentru a cultiva în noi, împreună cu dragostea de frumos, înălţarea şi rafinarea gîndirii, demnitatea însăşi a caracterului", pe de altă parte pentru că ea „este un exerciţiu de precizie", stimulează în acelaşi timp instinctul curiozităţii şi al cercetării, ca şi reflecţia, clarviziunea, judecata, iar „prima condiţie pentru a reuşi, calitate care prin ea singură poate să se

dispenseze de multe altele, dar pe care nici o alta n-o înlocuiește, este exactitatea strînsă, conștiincioasă, severă. Cu cît mai mare e rigoarea metodică și precizia obiectivă, cu atît mai perfectă e explicația de text" (p. VI—VII).

Această succintă prezentare nu poate înlocui, evident, lectura unor aplicații concrete care, de multe ori, în ciuda aparentei uscăciuni și rigori metodologice, sînt remarcabile (autorii recomandă în mai multe rînduri alierea și subordonarea „spiritului geometric" celui „de finețe"). Ele se instalează în primul rînd în planul conținutului, producînd din plin comentarii savante în legătură cu sensurile și valorile termenilor, cu explicarea aluziilor de epocă la care trimite textul, operații obișnuite într-o literatură cu o lungă istorie, cum este cea franceză (de altfel, maestrul citat cu devoțiune de toți autorii metodei este G. Lanson). Dar aplicațiile sînt făcute mai ales asupra literaturii clasice și romantice, și în acest cadru în special asupra operelor și pasajelor care suportă rezumarea și conspectul fără mare pierdere pentru întreg: teatru, proză și poezie descriptivă, narativă sau de idei. Împărțirea explicită a organismului operei în conținut și formă viciază fundamental apropierea adecvată a textului.

E notabil faptul că, odată cu înțelegerea mai complexă pe care au impus-o în cercetarea literaturii noile metode critice, *explicația de text* n-a fost de tot abandonată, ci s-a încercat să i se aplice o infuzie de metodologie nouă, capabilă s-o aducă la zi. Cartea lui H. Hatzfeld, *Initiation à l'explication de textes français* [23], apărută în ediția a III-a (1969) cu o introducere teoretică refăcută față de edițiile anterioare (ed. I—1957), contrastează în chip fundamental cu principiile așezate sub aceeași etichetă a „explicației de text" în lucrările clasicilor metodei. Pentru Hatzfeld, explicația de text stă acum sub semnul criticii stilistice, care se află în centrul întregului comentariu al textului. Momentele constitutive ale acestuia sînt aceleași, atunci cînd se cercetează cadrul exterior textului, dar diferă esențial în abordarea sa propriu-zisă. Astfel, după 1. *delimitarea sau localizarea textului* în cadrul operei de unde e extras, urmează 2. *o încercare de înțelegere generală a textului*, avînd o valoare preliterară

dispenseze de multe altele, dar pe care nici o alta n-o înlocuieşte, este exactitatea strînsă, conştiincioasă, severă. Cu cît mai mare e rigoarea metodică şi precizia obiectivă, cu atît mai perfectă e explicaţia de text" (p. VI—VII).

Această succintă prezentare nu poate înlocui, evident, lectura unor aplicaţii concrete care, de multe ori, în ciuda aparentei uscăciuni şi rigori metodologice, sînt remarcabile (autorii recomandă în mai multe rînduri alierea şi subordonarea „spiritului geometric" celui „de fineţe"). Ele se instalează în primul rînd în planul conţinutului, producînd din plin comentarii savante în legătură cu sensurile şi valorile termenilor, cu explicarea aluziilor de epocă la care trimite textul, operaţii obişnuite într-o literatură cu o lungă istorie, cum este cea franceză (de altfel, maestrul citat cu devoţiune de toţi autorii metodei este G. Lanson). Dar aplicaţiile sînt făcute mai ales asupra literaturii clasice şi romantice, şi în acest cadru în special asupra operelor şi pasajelor care suportă rezumarea şi conspectul fără mare pierdere pentru întreg: teatru, proză şi poezie descriptivă, narativă sau de idei. Împărţirea explicită a organismului operei în conţinut şi formă viciază fundamental apropierea adecvată a textului.

E notabil faptul că, odată cu înţelegerea mai complexă pe care au impus-o în cercetarea literaturii noile metode critice, *explicaţia de text* n-a fost de tot abandonată, ci s-a încercat să i se aplice o infuzie de metodologie nouă, capabilă s-o aducă la zi. Cartea lui H. Hatzfeld, *Initiation à l'explication de textes français* [23], apărută în ediţia a III-a (1969) cu o introducere teoretică refăcută faţă de ediţiile anterioare (ed. I—1957), contrastează în chip fundamental cu principiile aşezate sub aceeaşi etichetă a „explicaţiei de text" în lucrările clasicilor metodei. Pentru Hatzfeld, explicaţia de text stă acum sub semnul criticii stilistice, care se află în centrul întregului comentariu al textului. Momentele constitutive ale acestuia sînt aceleaşi, atunci cînd se cercetează cadrul exterior textului, dar diferă esenţial în abordarea sa propriu-zisă. Astfel, după 1. *delimitarea sau localizarea textului* în cadrul operei de unde e extras, urmează 2. *o încercare de înţelegere generală a textului*, avînd o valoare preliterară

(explicarea cuvintelor, aluziilor etc.). Se trece apoi la 3. *interogarea surselor*, operaţie de istorie literară, fără de care explicarea de text ar rămîne „un passe-temps d'amateur". Dar, ţine să precizeze autorul, „explicaţia istorică, tinzînd astfel să interpreteze textul în cultura şi stilul timpului său" (p. 11), nu e un demers istorist sau determinist, ci doar o nevoie de a înţelege corect geneza operei analizate. Ni se propune apoi o delimitare terminologică, nu fără implicaţii mai profunde: „Tot ceea ce, în explicaţie, nu e artistic, e comentariu. Explicaţia propriu-zisă e interpretarea stilistică şi structurală". Aceasta se poate astfel apropia de text din exterior (textul e confruntat cu un chestionar prestabilit) sau, cu mai mult folos, din interior (respingînd un plan preconceput şi utilizînd un soi de intuiţie). 4. *Cercetarea structurii* textului înţelege termenul „structură" în cu totul alt sens decît cel care pare consacrat în prezent; e vorba de metrică şi prozodie, formele fixe de poezie, tipul de strofă întrebuinţat, rima, eufonia ş.a. 5. În sfîrşit, centrul întregii explicări, studiul detaliat al formei e *analiza stilistică propriu-zisă*. Hatzfeld aderă explicit la metoda stilisticii intuitive, de tip Spitzer, Vossler, deşi recunoaşte că e mai greu de urmat decît cea a stilisticii descriptive de tip Bally, Bruneau. Acest moment al cercetării încearcă să recompună, plecînd de la faptul de expresie revelator, cosmosul stilistic al operei, structurat în jurul motivului fundamental unificator. 6. Ultimul moment al explicaţiei, denumit *critica*, tinde pe de o parte să sintetizeze remarcile anterioare, pe de alta să extindă discuţia în planul ideilor mai generale. „Critica, sprijinită pe analiza stilistică, [...] cîştigă dacă e existenţială, dacă transcende orice formalism, trăgînd avantaje din aspectele etice, angajante, cel puţin în măsura în care sînt inseparabile de formele estetice, a căror capacitate purificatoare o măsoară" (p. 13). Apare aici şi o timidă încercare de definire a valorii, pusă în posibilă legătură cu „gradul de armonie descoperită între aspectele stilistice şi cu raportul lor cu forţa unificatoare" (p. 13).

Sistemul propus, suficient de eterogen (chiar şi ca terminologie), nu beneficiază însă de geniul comentatorului, încît analizele propriu-zise rămîn la distanţă de inten-

ţia exprimată de a integra în tiparul tradiţional cîştigurile noii critici. Metoda produce şi de data aceasta o bună interpretare a conţinutului textului. E notabilă totuşi înclinarea comentariului critic spre o înţelegere unificatoare a celor două planuri — conţinutistic şi formal — chiar dacă ele apar încă astfel delimitate.

Această nevoie profundă de a considera opera în întregimea ei complexă a fost tradusă într-o metodologie mai completă a analizei de către critica structuralistă. O sinteză a noilor perspective despre „modul de existenţă a operei literare" o oferă lucrarea devenită clasică a lui R. Wellek şi A. Warren, *Teoria literaturii* [24]. Pe urmele fenomenologului R. Ingarden, autorii descriu opera ca fiinţînd sub forma unei structuri arhitectonice, realizate din mai multe straturi: stratul sunetelor, stratul unităţilor semantice (cuvinte şi combinaţii de cuvinte), stratul lumii autorului sau al obiectelor reprezentate (intriga, personajele etc.), şi apoi două straturi strîns legate şi uneori implicate în acesta din urmă, anume al unghiului de vedere al autorului asupra acestei lumi (unde pot interesa, de exemplu, tehnicile narative) şi al calităţilor metafizice (sublimul, tragicul, sacrul ş.a.). Analiza unei opere, oprindu-se pe rînd la toate aceste niveluri, investighează structura în adîncime, anulînd astfel dihotomia conţinut-formă. Acestei cercetări intrinsece Wellek şi Warren îi adaugă posibilitatea unei considerări a operei văzute în sincronie, adică întreţinînd relaţii cu alte opere cu care realizează împreună un anumit gen sau o anumită specie literară, după cum, introducînd punctul de vedere al diacroniei, opera îşi va afla locul într-o posibilă istorie literară. În sfîrşit, autorii *Teoriei literaturii* nu uită să încheie această descriere a „modului de existenţă a operei" cu chestiunea *valorii*, judecată finală şi de sinteză.

Toată această construcţie, desfăcută în părţile ei componente, trebuie însă înţeleasă ca un organism viu, ca un sistem de interrelaţii în mişcare. Mai importantă decît părţile unui anumit poem este comportarea acestora în cadrul structurii unice, irepetabile pe care o avem de pus în lumină. Încă formaliştii ruşi subliniau această idee, care s-a dovedit deosebit de fecundă, întrucît a permis

căutarea specificității literaturii în legile de funcționare a sistemului operei. „Faptele artistice dovedesc că diferența specifică a artei nu se exprimă prin elementele care constituie opera, ci prin utilizarea particulară a acestora", scria B. Eichenbaum [25], iar V. Şklovski preciza [26]: „Imaginile sînt aproape imobile; din secol în secol, din țară în țară, de la poet la poet ele se transmit fără a suferi schimbări. [...] Tot travaliul școlilor poetice nu e decît acumularea și descoperirea de noi procedee pentru a aranja și a elabora materialul verbal, el constă mult mai mult în dispunerea imaginilor decît în crearea lor" [27].

O încercare de a sintetiza rezultatele obținute de noile teorii literare, oferind totodată și o metodologie a analizei, o constituie studiul lui S. Alexandrescu, *Analiza de text și critica organică* [28], pe care îl alegem de aceea pentru un comentariu mai amplu. Autorul consideră analiza de text ca aparținînd în întregime criticii stilistice (deși, chiar din demonstrația sa, rezultă mai curînd, așa cum spuneam și mai înainte, o integrare a noutăților produse de critica stilistică într-o viziune mai largă, aceea a orientării structuraliste). Textul, asupra căruia se poartă analiza, este definit ca *„o creație organică*, unitar concepută și realizată, în care toate detaliile, indiferent la ce nivel al expresiei, se integrează aceleiași structuri artistice" (p. 140). Într-o bună tradiție a interpretării stilistice de tip Spitzer-Auerbach, „o perspectivă organică asupra operei de artă ține seama deci atît de sistemul de relații complexe între termenii operei, cît și de necesitatea de a vedea în orice detaliu întregul, sensul primului relevînd semnificația celui de-al doilea" (p. 140). Suprafața pe care textul o oferă cercetării este, evident, expresia, în care însă, așa cum a arătat încă de mult T. Vianu, noi vom descoperi reflexul intenției artistice și nu doar un inventar indiferent de fapte de limbă. Faptele de expresie sesizate se pot așeza în trei serii diferite de observații. Prima conține elemente numeroase, dar oarecum întîmplătoare, fără vreo funcționalitate artistică. Ele țin de caracteristica primului contact, mai curînd empiric, al cercetătorului cu textul, atunci cînd acesta înregistrează tot ceea ce observă, fără a practica încă o selecție. A doua

serie de fapte este constituită însă de particularităţi relevante pentru definirea specificităţii textului, reliefînd astfel în acesta *structura*. Ea intră într-un anumit raport cu a treia clasă de observaţii, aşezate la un nivel şi mai general şi care dau seamă despre personalitatea artistului, ţinînd de *stilul* acestuia. Noţiunile de *structură* şi de *stil* se află într-un raport echivalent cu acela a două cercuri ce se intersectează, suprafaţa delimitată în comun marcînd tocmai posibilitatea transferului dintr-un plan în celălalt. Stilul scriitorului nu e în întregime reprezentat prin particularităţile descoperite în textul analizat, după cum acesta cuprinde în structura sa specifică numeroase elemente care nu pot fi considerate ca aparţinînd stilului autorului în general. Dar, datorită acelei arii comune, un anumit procedeu descoperit în text poate fi relevat ca aparţinînd stilului scriitorului, şi de acolo generalizarea poate atinge chiar şi nivelul unui eventual stil al epocii sau al unui curent artistic. „Cele trei serii de observaţii ale analizei de text se ierarhizează deci piramidal. La nivelul inferior (sau, mai plastic zis, subteran, ele susţinînd eşafodajul celor revelate artistic) se află observaţiile cele mai numeroase, dar neimportante. La nivelul mediu se află faptele de structură, iar la nivelul superior cele de stil. Urmărind verticala de jos în sus, cantitatea faptelor de expresie observate este invers proporţională cu relevanţa lor. Principiul care guvernează piramida este cel al *selecţiei* întreprinse de cercetător în ansamblul studiat. Materialul de construcţie este acelaşi în toată piramida, aceleaşi fapte gramaticale, lexicale ori imagistice sînt analizate de fiecare dată, dar valorificarea lor se face în lumina unor principii diferite, selective. În acelaşi cuvînt, cercetătorul «vede» relevanţe diferite şi din trei elemente poetice el selectează două pentru nivelul mediu şi reţine doar unul pentru cel superior" (p. 139).

Avantajul acestei mişcări inductive este că ea permite controlarea în text a tuturor observaţiilor generale, care devin astfel ulterioare. Caracterul „deschis" al operei, vizibil şi la nivelul textului, permite deci descoperirea în acest plan al expresiei a reflexului unor sisteme de

apreciere, variabile în funcţie de factorii care realizează condiţia receptorului.

Straturile textului, pe care urmează să le lumineze analiza, se regăsesc, în liniile lor generale, în modelul oferit de Wellek şi Warren. Pentru nevoile practice ale analizei, ele sînt într-o oarecare măsură detaliate şi înmulţite. *Nivelul sonor* ne va interesa prin organizarea sa metrică, ritm, rimă, aliteraţii etc. Trebuie prevenită ideea căutării cu orice preţ la acest nivel a unor semnificaţii abstracte; el oferă mai degrabă sugestii latente, sprijină sensurile aflate la celelalte niveluri. *Stratul gramatical*, realizat din două substraturi, *morfologic* şi *sintactic*, se defineşte la nivelul cuvîntului (de ex. valorile verbale pot fi indici de ordin local sau temporal în planul poetic, articularea poate stabili precizia sau imprecizia evocării etc.) şi a combinaţiilor de cuvinte în sintagme, propoziţii, fraze, apoi în strofe, pînă la întregul poem. Aici intervine noţiunea de *context*, în funcţie de care cuvîntul primeşte sensurile şi valorile unice, specifice pentru poemul analizat. *Stratul lexical şi semantic* pune problema raportului între sensul de bază şi valorile contextuale ale cuvîntului, discută arhaismele, neologismele, argoul etc., descoperind, dacă se poate, specificul selecţiei întreprinse de scriitor în materialul general al limbii. Următorul strat, al imaginilor poemului, ambiţionează, prin reconstituirea sistemului imagistic al textului, să pună în mişcare lumea sa fictivă. Acum începe detaşarea de limbajul propriu-zis. Discuţia se poartă aici asupra tehnicilor narative, asupra manierei descriptive, intrigii, personajelor etc. Ultimul strat priveşte *semnificaţiile cele mai generale* ale textului, aici intrînd tradiţionalele considerente de ordin istoric, social, moral pe care le propune textul, aducînd cu ele informaţii şi despre personalitatea creatorului. În sfîrşit, *concluziile* trec în revistă observaţiile anterioare şi încearcă să construiască un profil unic al operei, îmbinînd elementele de structură cu cele de stil, legînd deci textul particular de profilul general al creaţiei scriitorului.

Analiza nu se termină însă cu totul aici. Ea e completată de momentul *evaluării*. Operaţia priveşte mai întîi

opera dintr-un unghi de vedere istoric, încadrînd-o în contextul apariției sale și făcînd cuvenitele referiri la biografia autorului, la istoria literară, la genul sau categoria de opere la care lucrarea respectivă se atașează, la motivele împrumutate sau transmise altor opere. Urmează în cele din urmă o judecare a valorii estetice, pentru care opera e readusă în prezentul receptorului, verificîndu-i-se capacitatea de a răspunde unor întrebări, mereu altele, ale actualității.

Rezultatele practice obținute pe o asemenea bază [29] probează calitatea metodei de a se plia la specificul textului ales și de a-l lumina mai complet decît ar face-o maniera tradițională a analizei literare, acordînd atenția cuvenită elementelor de expresie, fără a pierde pentru aceasta din capacitatea de a extrage din text valori înalte de semnificație mai generală. Metoda pare a avea în plus și avantajul de a atenua excesivul tehnicism de care suferă în bună parte analizele școlii structuraliste (de văzut, de exemplu, analizele lui R. Jakobson — în colaborare cu C. Lévi-Strauss — la poeziile lui Baudelaire *Les Chats* [30] sau *Spleen IV* [31]. În același timp însă toate aceste aplicații practice care folosesc noua metodă dovedesc încă o dată faptul — care nu se mai cere subliniat — că intuiția și talentul analistului sînt indispensabile oricărei metodologii, oricît de completă ar părea ea. Calitățile personale sînt cele care realizează coerența întregului edificiu analitic, care sudează într-o structură într-adevăr unitară numeroasele niveluri abordate, în mod fatal, succesiv. Acest liant individual este cel care înviază „mașinăria" descrisă și care, în același timp, dă culoare personală comentariului critic. Pentru că, deși R. Jakobson crede că „eticheta de *critic literar* aplicată unui cercetător al literaturii este tot atît de greșită cum ar fi denumirea de *critic gramatical (sau lexical)* aplicată unui lingvist" [32], despărțind astfel în chip ferm „studiul literaturii" de „critica literară" (cu toate că analizele sale concrete probează tocmai contrariul), în realitate, pentru a izbuti o abordare completă, inclusiv valorică, atunci cînd e vorba de un obiect concret — opera — și nu de „literaritatea" literaturii, cele două aspecte ale cercetă-

rii trebuie aliate. Scepticismului cu care e întîmpinată uneori această încercare de înnoire a cercetării tradiționale, justificat, poate, de „neajungerea" metodei sau de aparenta ei prolixitate, defecte datorate începutului de drum, i se poate răspunde prin dovezi practice ale evidentei compatibilități dintre intuiție și sistem riguros, care pun în lumină faptul că „intuiția și gustul nu se pot dispensa de metode mai exacte de cercetare, ca și faptul contrar. Tehnicitatea nu exclude intuiția, ci o face posibilă sau o verifică. Intuiția nu funcționează în gol, ci presupune o familiaritate cu opera, pe care nimic n-o facilitează mai mult decît analiza stilistică riguroasă. Idealul este, evident, simultaneitatea celor două principii. Practica de lucru a unor cercetători iluștri a dovedit că un asemenea deziderat este realizabil" [33].

Această manieră de abordare a operei literare, înțelegînd-o ca pe o structură realizată din mai multe niveluri intercorelate, dă rezultatele cele mai bune mai ales în cazul unui text poetic. Motivele sînt ușor de înțeles: un asemenea text poate oferi material pentru o cercetare relevantă la toate nivelele menționate, inclusiv cel sonor și cel gramatical, în vreme ce un text de proză propriu-zisă (proza poetică supunîndu-se în bună măsură unor legi asemănătoare cu cele ale poeziei) sau de teatru vor deveni cu adevărat interesante pentru analiză abia de la nivelul „obiectelor reprezentate" înainte, adică de la nivelul tramei evenimențiale și al personajelor, spre semnificațiile mai largi pe care acesta le oferă lecturii. De aceea, o analiză de proză sau de text dramatic necesită și o metodologie diferită de abordare. Ea va încerca aici ceea ce pentru poezie era mai dificil de realizat, și anume formalizarea, obținerea unui model după care se dezvoltă discursul narativ, prin reducerea aparentei diversități a operelor concrete la cîteva invariante fundamentale, așa cum încearcă pentru prima dată V. Propp în legătură cu basmul sau cu povestirea fantastică [34].

Așezîndu-se mai ales la nivelul menționat, analiza se va strădui să decupeze în părți simple, mergînd pînă la unitățile minime, compoziția unei narațiuni și să reducă la concizia modelului numeroase tipuri de relații dintre

personaje, adică să construiască o *logică a acțiunilor* și o *sintaxă a personajelor*. În același timp, analiza se va interesa de procedeele de bază ale tehnicii scriitorului, elemente prin care acesta își face simțită prezența în toate formele de povestire. Am enunțat deja cu aceasta cele două aspecte fundamentale ale considerării povestirii. Formaliștii ruși (V. Șklovski, B. Eichenbaum, B. Tomașevski) vorbeau în acest sens despre *fabulă* și *subiect;* fabula ar fi astfel „ansamblul evenimentelor legate între ele care ne sînt comunicate de-a lungul operei. Fabula ar putea fi expusă într-o manieră programatică, urmînd ordinea naturală, adică ordinea cronologică și cauzală a evenimentelor, independent de maniera în care ele sînt dispuse și introduse în operă“ [35]. Ea reprezintă „un material realist care nu este în sine o construcție artistică, și, pentru a deveni ca atare, trebuie să i se aplice legile specifice ale construcției artistice, care, din punctul de vedere al realității, sînt întotdeauna niște convenții“ (p. 287). Fabula se opune subiectului, care ar putea fi definit ca fiind „constituit de aceleași evenimente, dar care respectă ordinea lor de apariție și șirul informațiilor care ni le fac cunoscute“. Pe scurt, „fabula e ceea ce s-a întîmplat în mod efectiv; subiectul e felul în care cititorul a luat cunoștință de cele întîmplate“ (p. 268).

Aceste preocupări mai vechi au fost readuse în actualitate și dezvoltate de școala structuralistă franceză [36]. Se poate desprinde din ele o metodologie a analizei povestirii (traducem astfel termenul francez „récit“) care, fără a înlocui cu totul, așa cum se va vedea, cercetarea tradițională, o completează cu sugestii fecunde în direcția dezvăluirii unei specificități a compoziției narative.

Spre deosebire de un poem liric, al cărui semnificat este unic (și, deci, a-l rezuma ar însemna a da tocmai acest semnificat, ceea ce ar duce la evaporarea identității poemului), discursul narativ se oferă rezumării și formalizării [37]. Ceea ce nu e traductibil în el se află la ultimul nivel narativ, al scriiturii. Această punere în lumină a structurii unui discurs narativ este esențială, pentru că, spune R. Barthes în continuare, „pasiunea care ne poate aprinde la lectura unui roman nu e aceea a unei «vizi-

uni» (de fapt, noi nu «vedem» nimic), e aceea a sensului, adică de ordinul superior al relației", iar acest sens „posedă și el emoțiile, speranțele, amenințările, triumfurile sale"; „ceea ce se întîmplă" într-o povestire, în sens referențial, e singur limbajul, aventura lui, „a cărui apariție nu încetează niciodată de a fi sărbătorită" (p. 26—27).

Vechilor termeni *fabulă* și *subiect* le corespund, în terminologia mai nouă, *histoire* și *discours*. Ei alcătuiesc împreună unitatea operei, despărțirea se face numai din considerente metodologice.

1. Povestirea ca istorie*

Acesta este nivelul la care narațiunea poate fi rezumată. El posedă două mari compartimente: o logică și o dezvoltare a acțiunilor; personajele și raporturile dintre ele.

A. *Logica acțiunii* se bazează în principiu pe succesiunea a trei momente fundamentale: a) primul enunță posibilitatea procesului prin prezentarea formei de conduită pe care personajul o va urma sau a evenimentului consecutiv; b) al doilea moment realizează aceste virtualități, conduita sau evenimentul devin acte; c) al treilea încheie procesul sub forma rezultatului atins. Aceste trei momente principale dau împreună, în chip schematic, o micronarațiune. Toate povestirile din lume ar fi astfel rezumabile la o succesiune de asemenea secvențe cu structură stabilă, cîteva la număr, cum ar fi: contractul (înțelegerea), protecția, înșelătoria, sarcina, greșeala, capcana ș.a. Aceste secvențe se pot lega între ele fie prin în-

* Prezentarea care urmează topește la un loc elemente degajate din următoarele surse: *T.* T o d o r o v, *Les catégories du récit littéraire*, în „Communications", nr. 8 și *Littérature et signification*, Paris, 1967; *Cl.* B r e m o n d, *La logique des possibles narratifs*, în „Communications" nr. 8 și *Le message narratif*, în „Communications" nr. 4; *A.* N i e l, *Comment utiliser l'analyse structurale du récit dans les études littéraires et l'analyse des textes*, în „Le français dans le monde", nr. 75, 1970.

lănţuire (gen *Decameronul*), fie prin încastrare una în cealaltă (gen *O mie şi una de nopţi*), fie prin combinarea acestor două tipuri fundamentale. Procedeul de bază folosit pentru asamblarea părţilor componente ale unei intrigi este paralelismul (figurat prin formula AX... AY, unde A este elementul identic, iar X şi Y variabilele). El cunoaşte situaţii subiacente: antiteza (X = —Y), gradarea (AX ... AY...AZ, unde X > Y > Z sau X< Y <Z), repetiţia (X = Y), care de fapt, în literatură, nu e niciodată o repetiţie totală.

Dezvoltarea acţiunii anunţate de primul moment se poate realiza în două sensuri, obţinînd astfel:

a) *un proces de ameliorare*, din care fac parte etape ca: *îndeplinirea sarcinii de către erou* (mijloacele folosite pentru aceasta, obstacolele de înfruntat), *intervenţia aliatului* (legat de erou în relaţii de egalitate = prietenie, sau de inegalitate = credit), *eliminarea adversarului*, care poate avea loc pe cale paşnică, negocierea producîndu-se prin seducţie (schimb, serviciu propus), prin intimidare (teamă) ori pe cale ostilă (prin agresiune), în sfîrşit, *retribuţia* (prin recompensă sau prin înfăptuirea răzbunării de către erou);

b) *un proces de degradare*, care poate urma după încheierea unui proces de primul tip, stricînd starea de echilibru la care acesta condusese şi introducînd o nouă stare de tensiune, propice pentru dezvoltarea în continuare a povestirii; el este provocat de o *greşeală* sau de o *obligaţie* supărătoare (plata unei datorii, de exemplu, sau supunerea fiului faţă de tată), starea de inferioritate fiind percepută ca o agresiune virtuală din partea termenului superior şi provocînd o eventuală reacţie de protejare; poate urma apoi *sacrificiul voluntar* (făcut cu intenţia de a obţine o recompensă) şi, în cele din urmă, *agresiunea suferită* care poate duce fie la dispariţia victimei, fie la o soluţie de tip: fugă, ripostă, negociere; (aici intră şi *pedeapsa*, care e tot o agresiune, dar îndreptăţită, justiţiară). Invariantele narative înşirate mai sus (sarcina, contractul şi celelalte) sînt nişte categorii universale, pentru că ele se bazează pe comportamentul omenesc în

general. „Tehnică de analiză literară, semiologia povestirii își trage posibilitatea și rodnicia din înrădăcinarea ei într-o antropologie", scrie C. Bremond [38]. Narațiunile particulare se vor naște din combinațiile posibil nelimitate între aceste categorii de bază, în funcție de epoci, culturi, genuri, stiluri personale.

B. *Personajele și raporturile dintre ele*: personajul va fi definit aici în primul rînd ca un „actant", participînd la un tip sau altul de relație cu un alt „actant". Cercetarea acestor relații descoperă trei *predicate* (acțiuni) de bază: *a dori* (a iubi), *a comunica* (a se confesa), *a participa* (a ajuta). De la ele, prin folosirea unor reguli de derivare, putem obține predicate complementare astfel:

a) *regula opoziției*: de la fiecare predicat de bază se obține unul opus: dorință (iubire) vs. ură; confidență vs. afișare publică; ajutor vs. adversitate;

b) *regula pasivului*: subiectul unei acțiuni cere un obiect al acesteia: de la „X iubește pe Y", putem realiza reciproca „Y iubește și el pe X";

c) relațiile personajelor se pot așeza în cele două planuri posibile: *a fi* și *a părea*. Intervine adică posibilitatea disimulării sau a duplicității: X îi apare într-un fel lui Y, în alt fel lui Z și într-altul cititorului. Motivele disimulării pot fi: ipocrizia, rea-voința, naivitatea ș.a.;

d) în sfîrșit, *transformările* de la aceste predicate de bază și derivate pe care le suferă personajul intrînd în contact cu alte personaje realizează nuanțele concrete dintr-o narațiune anume.

Între agenții unei narațiuni (personajele — subiecte și obiecte ale acțiunii) și predicatele ei, două grupuri stabile, se stabilesc combinațiile care vor da un tip anume de narațiune. Aici vor funcționa, prin urmare, *regulile de acțiune*, plecînd de la cele trei predicate fundamentale enunțate:

a) *axa dorinței*: *R.1*: fie A și B doi agenți, și A iubește pe B (sau dorește să-i impună voința sa). Atunci A va acționa pentru ca și transformarea pasivă a acestui predicat să se realizeze (adică propoziția „A e iubit de B").

Introducînd pe aceeași axă distincția suplimentară între planurile *a fi* și *a părea*, obținem *R.2*: fie A și B doi

agenţi, şi A iubeşte pe B la nivelul *a fi*, dar nu şi la cel *a părea*. Dacă A ia cunoştinţă de nivelul *a fi*, el va acţiona împotriva acestui sentiment.

b) *axa participării*: *R.3*: Fie A, B şi C trei agenţi. A şi B au fiecare un raport cu C. Dacă A ia cunoştinţă de faptul că raportul B—C este identic cu raportul A—C, el va acţiona împotriva lui B.

c) *axa comunicării*: *R.4*: fie A şi B doi agenţi; B este confidentul lui A. Dacă A devine agentul unei situaţii la care conduce *R.1*, atunci el îşi va schimba confidentul (renunţarea totală la confident echivalează cu un caz limită al confidenţei).

Aceste raporturi, în aparenţă complicat reprezentate, pot fi rezumate de fapt la relaţii şi mai simple. Astfel, agenţii care compun cuplul (sau cuplurile) cel mai important al naraţiunii se pot afla în raporturi fie combative, fie solidare. Primul caz este mai frecvent întîlnit, pentru că el implică tensiunea necesară dezvoltării conflictului, care trebuie să conducă în final, într-o formă sau alta, la eliminarea unuia dintre adversari. Citînd pe R. Mucchielli *(Introduction à la psychologie structurale)*, A. Niel vorbeşte de o nevoie magică de unitate, resimţită de fiecare dintre protagoniştii angajaţi în conflict şi care se transmite şi cititorului. Cel care nu poate realiza impulsul său de uniune cu lumea şi cu ceilalţi suferă o convertire a acestui impuls într-unul de tip combativ şi distructiv, încercînd să regăsească această unitate fundamentală prin eliminarea adversarului. Fie că această eliminare este dureroasă (tragedie, dramă), fie că este comică (în comedie, unitatea putînd fi regăsită aici şi prin împăcarea finală), cititorul o resimte ca pe o concluzie fericită în ordinea artistică, drept o eliberare. Înaintarea naraţiunii are loc printr-o succesiune dialectică de momente de extensie şi recul ale raporturilor dintre protagonişti, care culminează cu actul sacrificial, eliminarea, prevăzut şi aşteptat cu nerăbdare de cititor de-a lungul întregii istorii. De aici vin excitaţia latentă, plăcerea lecturii unei desfăşurări mitice sau romaneşti, iar căderea din final a acestei tensiuni are aproape un efect catarctic. S-ar putea considera astfel că acest mers

către eliminarea unuia dintre termenii opoziţiei iniţiale constituie subiectul universal al tuturor povestirilor dramatice (evident, mai puţin al celor cu predominantă tentă descriptivă).

2. Povestirea ca discurs

Comunicarea narativă se articulează aici pe relaţia emiţător-destinatar, ambii participînd la convenţia stabilită în modul de prezentare a evenimentelor „istoriei". Procedeele comunicării narative, care fac vizibilă prezenţa autorului ei, sînt:

A. *Viziunile naraţiunii* [39]: definesc raportul personaj-narator: a) *narator > personaj* (viziunea „par derrière"): naratorul ştie mai mult decît personajul său, vede în mintea eroului, e ominiscent şi omniprezent, cunoaşte — şi lasă să se vadă aceasta — versiunea fiecărui personaj despre evenimente (în naraţiunea romantică, de exemplu); b) *narator = personaj* (viziunea „avec"): naratorul ştie tot atît cît şi personajul (de ex. literatura realismului obiectiv; c) *narator < personaj* (viziunea „du dehors"): naratorul nu poate descrie decît ceea ce vede sau aude personajul (pentru că el însuşi poate vedea sau auzi aceleaşi lucruri), dar n-are acces la conştiinţa personajului. E un pur „senzualism" (ca în proza comportamentistă a lui Hemingway, Dashiell Hammett ş.a.).

B. *Modurile povestirii* sînt cele tradiţional delimitate, naraţiunea („istoria" spusă) şi reprezentarea („istoria" arătată). Ele nu se află niciodată în stare pură, ci amestecate în doze variabile.

În mod obişnuit, viziunile şi modurile povestirii se combină în perechile cunoscute, dînd *stilul panoramic* (naraţiune + viziune „dindărăt") sau *stilul scenic* (reprezentare + viziune „împreună cu").

C. *Timpul naraţiunii* ţine, evident, de convenţia artistică. El este altul decît cel al istoriei reale, deformat în scopuri estetice de către autor. Ordinea combinării actelor, a imaginilor, ba chiar a frazelor în fluxul narativ nu e deloc indiferentă. Ne aflăm aici chiar la izvoarele crea-

ţiei literare. Timpul pasional (care e şi distructiv, preparînd eliminarea finală) de la nivelul „istoriei" devine timp creativ la cel al discursului. El poartă marca distinctă a creatorului său, prin el comunicarea nu e numai narativă, dar şi melodică, expresivă.

D. În sfîrşit, prezenţa autorului poate deveni vizibilă şi la nivelul apreciativ al „moralei" pe care o degajă opera (absenţa moralei fiind şi ea o prezenţă semnificativă a naratorului). Ea poate fi una a cărţii, rezultînd cu necesitate din faptele naraţiunii, dar poate fi şi una a lecturii, care, spre deosebire de prima, se poate modifica în funcţie de parametrii ce alcătuiesc condiţia cititorului (de exemplu, Alceste al lui Molière, simpatic nouă astăzi, e condamnat de întreaga atitudine a piesei pentru „mizantropia" lui, percepută ca un defect de celelalte personaje). Dar de cele mai multe ori, cele două morale coincid (probabil pentru că tablele de valori ale moralei, filozofiei etc., dar şi ale sensibilităţii, nu se modifică atît de profund, cel puţin între epoci mai apropiate sau cu evidentă continuitate între ele, pentru a nu mai putea recunoaşte cadrul intrinsec al operei, dar se schimbă totuşi suficient pentru a permite o lectură nouă, diferită de cele ale înaintaşilor).

Acest model al discursului narativ, ambiţionînd să fie cît mai complet şi să integreze nenumăratele variante de realizare a tiparului, trebuie corelat, în cadrul analizei literare, cu alte puncte de vedere asupra textului, care să pună în lumină semnificaţiile mai adînci ale acestor aparent simple înşiruiri de evenimente şi mişcări de personaje. Pentru că *numai* pornind de la intenţia de a realiza invariantele, eroul, aşa cum arată B. Tomaşevski [40], „nu e deloc necesar istoriei; aceasta, ca sistem de motive, poate în întregime să se lipsească de erou şi de trăsăturile sale caracteristice", tocmai pentru că îl consideră un participant abstract. În realitate, toată desfăşurarea succesiunii narative sau dramatice are ca principiu conducător subordonarea faţă de scopul ultim, care este realizarea personajului memorabil. Personajul este acela pe care cititorul îl duce în primul rînd cu sine după terminarea lecturii. Desigur, *felul* cum creatorul a ajuns

să compună această prezenţă vie, eficace, convingătoare, scapă de cele mai multe ori lectorului neprofesionist sau criticului neinteresat de asemenea lucruri „mărunte". Studierea procedeelor narative, chiar şi a celor mai obişnuite, ne pune însă în contact cu însuşi mecanismul creaţiei, cu modul cum „se face" opera, tentaţie supremă pentru orice spirit mai pozitiv şi înclinat să verifice în fapte fulguraţiile revelatoare ale intuiţiei critice.

LITERATURA ŞI ŞCOALA

Diversitatea mare de păreri, caracterul adesea excesiv tehnicist sau foarte personal al cutărei teorii sau metode critice actuale fac dificilă adaptarea acestora la necesităţile de un tip special ale şcolii. S-a încercat, de exemplu, în învăţămîntul liceal francez, aplicarea, deocamdată fără un succes vizibil, a structuralismului genetic al lui L. Goldmann sau a psihocriticii lui Ch. Mauron [41]. Dificultatea principală a constituit-o, fără îndoială, aflarea unui compromis între prezentarea acestor teorii cu intenţia păstrării autenticităţii şi a personalităţii creatorilor lor şi posibilitatea unei exemplificări practice, în explicarea unor autori şi a unor opere cuprinse în programa şcolară.

Critica tematică, aşa cum e ea reprezentată de J.-P. Richard, G. Poulet, J.-P. Weber, adică diversificată în funcţie de personalităţile critice care o reprezintă, chiar dacă se pretează cu greu unei adaptări pentru şcoală, deoarece e în ea mai mult talent decît metodă, constituie totuşi, în primul rînd pentru profesorul de literatură, o cale esenţializată de apropiere de specificul operei poetice, făcînd sensibilă ideea că temele profunde sau metaforele poeziei, şi în general nivelul expresiei, departe de a fi un înveliş ornant, se definesc ca funciare pentru existenţa poemului.

De aceea, înaintea posibilităţii de a folosi în practica şcolară nişte noi metode de analiză, sistemele critice moderne dau în primul rînd preţioase sugestii teoretice, de la care trebuie să pornească demersul investigaţiei analitice.

Care pot fi, totuşi, pentru învăţămîntul şcolar, profiturile acestor noi idei pe care critica şi teoria literară din ultimele decenii le-au pus în circulaţie? Mai întîi nevoia de a înţelege studiul literaturii nu numai ca pe o activitate erudită, aspect predominant în procesul de învăţămînt actual, ci şi ca pe una estetică. Educaţia estetică prin literatură este poate principala formă de educaţie artistică în şcoală şi, în acelaşi timp, pentru majoritatea absolvenţilor, singura educaţie sistematică şi dirijată în acest domeniu [42]. De aceea, trebuie încercată realizarea unei mutaţii de optică în mentalitatea celui ce conduce direct această formă de educaţie, profesorul, în sensul unei considerări mult mai atente a specificului obiectului de studiat: literatura şi operele concrete pe care se desfăşoară cunoaşterea şi înţelegerea ei. În acelaşi timp, evident, nu se pune problema de a elimina din clasă comentariile extraliterare pe care un text le poate prilejui, pentru că literatura este, dintre toate artele, cea mai potrivită pentru a se realiza prin ea şi o educaţie generală, cu un orizont mai larg. Disciplinele umaniste sînt reprezentate în şcoală mai ales prin literatură şi istorie. Suplinind o pregătire mai complexă în această direcţie, studiul lor e prilej pentru generalizări utile. Pericolul se iveşte acolo unde comentariul savant, fixat în afara operei, devine copleşitor. Considerarea operei numai ca un „semn" ce ne dă informaţii despre intenţiile filozofice, sociale, morale etc. ale autorului sau ale publicului ei conduce la reducerea drastică sau chiar la anularea caracterului specific al obiectului de cercetat. Aceasta cu atît mai mult cu cît elevii sînt în primul rînd tentaţi la început să aplice operei literare un tratament inadecvat, alergînd după ideile generale şi rezumînd tot ce se lasă — sau nu se lasă — cuprins cu posibilităţile înţelegerii logice. Este evident că numai contactul direct şi prelungit cu operele concrete poate duce la o treptată afinare a capacităţii elevului de a se apropia sensibil de literatură.

Literatura nu se predă. Pot fi descrise însă, aşa cum s-a văzut, structura operei şi legile de funcţionare ale întregului. Profesorul poate deci să-i transmită elevului

o anumită metodologie care, bazîndu-se pe înțelegerea operei ca organism complex structurat, să permită în practică apropierea adecvată a textului, bazată pe respectul pentru normele specifice care-l guvernează. În acest sens, contactul viu cu operele ar putea să preceadă savantele expuneri cu privire la biografie, încadrare în epocă, gen literar, idei importante și celelalte, chestiuni care premerg și chiar tind adeseori să se substituie analizei concrete a operei, și pe care elevul e obligat să le accepte „pe credit" și să le însușească deocamdată mecanic, înainte de a face cunoștință cu opera propriu-zisă (care, în treacăt fie spus, e mai întotdeauna aleasă anume pentru a servi nevoile demonstrației și deci exploatată unilateral).

În acest context, chiar și tradiționala „explication de texte", respinsă de majoritatea criticii moderne ca anacronică, a putut fi readusă în actualitate și apărată pe baza aceluiași principiu fundamental al primordialității textului, înțeles, în cadrul analizei, ca *punct de plecare* și nu ca punct de sosire, exemplificator. Această metodă ar urmări astfel textul în „facerea" lui sub ochii noștri, respectînd fluxul și înlănțuirea imaginilor și a ideilor, adică supunîndu-se realității sale vii. Rămîne însă adevărat faptul că, în vreme ce maniera tradițională de analiză debutează cu investigarea conținutului — și prin aceasta explicația de text ține de vechea metodă —, critica mai nouă, cea stilistică de exemplu, are ca unul dintre argumentele principale în favoarea direcției excursului analitic, realizat de la nivelul expresiv al textului spre posibila generalizare, tocmai contactul șoc cu fragmentul viu, concret, pe care, la rîndul său, îl înțelege ca reprezentativ pentru întregul din care a fost extras.

Descrierea operei ca structură complexă, organizată în straturile menționate mai sus, oferă o bună platformă pentru o apropiere completă mai ales de textul de poezie, care mai suferă în școală de o comodă rezumare, bazată pe extragerea ideilor sau a sentimentelor generale și, eventual, pe desprinderea unor teme ce rămîn indiferente față de poezie prin maxima lor generalitate și une-

ori banalitate. La proză, analiza poate primi un ajutor din partea investigării structurale a discursului narativ, justificînd cu argumente legate de text, structură, compoziție obișnuita caracterizare a personajelor și discutarea sensurilor mai generale ale operei, care rămîn, prin importanța lor, în centrul interesului analizei școlare. Metodologia practică, adaptată nevoilor școlii, trebuie deci să aibă în vedere mai întîi revizuirea definiției tradiționale a literaturii.

Se cer cultivate la elevi atenția și dragostea pentru expresie, nivel de obicei expediat în analizele școlare, cu consecințe directe asupra celeilalte activități, în relație cu literatura, *compunerea*, care este complementară analizei și care pune pe elev, în forme embrionare deocamdată, în contact direct cu actul de creație.

Deloc superficială este chestiunea limbajului critic cu care ne apropiem de literatură. Elevul și-l însușește în primul rînd din manual și de la profesor. Aceste surse, importante datorită contactului prelungit pe care îl realizează elevul cu ele, trebuie însă completate cu lectura unor texte critice de calitate, a căror frecventare directă răspunde nevoii de evadare din anonimatul manualului și de cultivare a unor modele ale genului pe care o resimt cu deosebire clasele mai mari ale școlii.

S-au făcut, de asemenea, tentative de înnoire a metodelor tradiționale de lucru cu clasa, încercîndu-se realizarea *lucrului în colectiv* [43]. Clasa se împarte pentru aceasta în cîteva grupe (două-patru), fiecare dintre ele avînd de parcurs o anumită porțiune din opera de analizat. La sfîrșit, sinteza acestor activități dă posibilitatea comparării rezultatelor particulare ale aplicării unei aceleiași metodologii, sau, dimpotrivă, concluziile cercetării aceluiași fragment cu metode diferite permit sublinierea posibilităților fecunde de a diversifica unghiurile critice din care se lasă abordată opera. Această formă de activitate colectivă permite în plus extinderea analizei la nivelul unor opere întregi, pe care altfel timpul redus al clasei le face dificil de analizat în totalitate.

Pentru realizarea unui contact viu cu poezia, alături de metodele tradiționale practicate în școală, cum ar

fi recitarea, exercițiile de dicțiune și de memorizare, audierea unor recitaluri model, compunerea acasă de poezii pe rime sau forme strofice dinainte fixate, se pot folosi metodele active [44], constînd în realizarea de către elevi, cu ajutorul magnetofonului, a sonorizării unui poem prin introducerea unor zgomote de fond adecvate, sau, la un nivel superior, a compunerii unui montaj poetic pe o anumită temă. Textului poetic i se pot adăuga elemente de coregrafie, teatru, proiecții de film, realizîndu-se astfel începuturi de sinteze între arte, fapte ce pun la contribuție și dezvoltă spiritul creator în aceste forme accesibile școlii. De asemenea, un foarte bun exercițiu îl constituie traducerea unei poezii într-o limbă străină, activitate care așază în fața elevului dificultăți de ordin multiplu, dar a căror rezolvare îl aduce în contact intim cu trăsăturile atît de suprafață, cît și de adîncime ale structurii poetice.

Noutățile oferite de noile metodologii critice trebuie preluate cu discernămînt și cu grija de a extrage din ele avantaje reale. Momentul de scientizare, de exemplu, prin care trece în prezent o parte a cercetării literaturii repetă perioade asemănătoare ca intenție de-a lungul istoriei esteticii și criticii literare. O metodologie riguroasă a abordării literaturii (care a luat și forma unor programe școlare), apendice al unei teorii estetice mai generale, a oferit la noi și Mihail Dragomirescu. Plecînd de la relația dintre *fond* și *formă*, accentul se pune la el pe îmbinarea acestora în *armonie*, sinteză ce dă semnul valorii. „Se înțelege că studiul formei, fără pătrunderea prealabilă a fondului, n-are decît o valoare filologică, iar nu una literară. [...] Va trebui ca orice particularitate de formă să fie pusă în legătură cu cît mai multe elemente corespondente de fond. De aici rezultă că nu vom putea studia forma fără ca mai înainte să fi studiat cel de-al treilea organ al capodoperei, armonia, ce face legătura între fond și formă“ [45]. Sistemul, voit științific în teorie, ducea în practică, așa cum a demonstrat și Eugen Lovinescu, la dezmem-

brarea poeziei analizate în părţi ce erau diferit clasificate, în funcţie de complicata schemă triadică prin care criticul voia să surprindă şi să catalogheze cele mai subtile nuanţe ale inefabilului poeziei.

Un proces al „ştiinţei" literaturii însoţeşte prin urmare în permanenţă încercarea de a face sistematic studiul unui obiect prin definiţie evanescent, încercare ce a folosit pe rînd metodele riguroase ale ştiinţelor naturii, ca în secolul trecut, sau, ca în ultimele decenii, cele ale lingvisticii, iar în prezent chiar cele ale matematicii. Aceste tradiţionale obiecţii se sprijină mai ales pe dificultăţile pe care le încearcă ştiinţa literaturii atunci cînd părăseşte sistemul în favoarea apropierii concrete de opera literară. O paradoxală pledoarie modernă pentru vechea „explicaţie de text" ajunge să opună această metodă de analiză cercetării structuraliste a literaturii, cu argumente consacrate de vechile polemici [46]: „Ştiinţa nu triumfă decît prin reducerea unei materii subiective în abstracţiuni obiectivante şi separate. În momentul în care teoria afirmă caracterul relaţional al diferitelor niveluri constitutive ale unei opere, aplicarea concretă, inspirîndu-se din metodele practicate de lingvistica structurală, procedează la o serie de îngrădiri şi izolări care sfîrşesc prin a desena într-un spaţiu literar lipsit de dimensiunea sa temporală o figură imobilă, aproape un tablou". În aceste condiţii, explicaţia de text „rămîne de partea lecturii", pentru că ea reintroduce dimensiunea temporală, fatal eliminată de o ştiinţă a literaturii, căci „utilizînd în fiecare etapă a demersului ei datele furnizate de analiza globală, ea se sprijină pe metode obiective; dar urmînd curgerea textului, se apropie cel mai mult de o prezenţă subiectivă, pe care o surprinde mai puţin în originea sa cît în efectele oferite privirii şi a căror geneză ea le explorează". Procedînd la o re-creare a operei, ea foloseşte datele unei analize structurale (care n-ar mai fi astfel decît o primă etapă dintr-un proces), pe care le înscrie „în mod necesar în mişcarea poststructurală unei recompuneri, calchiată pe scriitură, al cărei ritm ghidează derularea explicaţiei".

Se pune, prin urmare, problema de a integra aceste cîștiguri, unele dintre ele părînd deja definitive, într-o înțelegere a literaturii cît mai completă, pe de o parte, cît mai adecvată specificului ei, pe de alta. Așa cum s-a spus de multe ori, rețete nu se pot da. Greșeala multor metode de analiză este de a fi crezut că modelele pot fi urmate întocmai. Supunerea la text necesită principii de analiză suficient de plastice pentru a se putea modela după trăsăturile de structură ale acestuia. Aproape că ar fi de respins înțelegerea interpretării profesorului ca un model (ceea ce ar conduce la închiderea definitivă a sensurilor — multiple prin definiție — ale operei), fiind, dimpotrivă, de încurajat punctele de vedere personale, cărora profesorul le-ar verifica validitatea și coerența. Păstrarea unei drepte cumpene între nevoia de sistem și respectul pentru realitatea concretă a textului artistic este singura recomandare într-adevăr riguroasă ce se cere făcută, echilibru pe care nu-l rezolvă decît finețea și talentul critic ale fiecărui cercetător de literatură.

Note

1 Vianu, *T.*, *Estetica*, București, 1968, p. 309

2 Todorov, *T.*, *Littérature et signification*, Paris, 1967, p. 7—8

3 Todorov, *T.*, *Littérature et signification*, p. 8

4 Barthes, *R.*, *Despre Racine*, trad. rom., București, 1969, p. 206

5 Vezi și R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, trad. rom., București, 1967

6 Brooks, *Cl.* și Warren, *R.P.* *Understanding Poetry*, ed. a III-a, New York, 1966, p. 41

7 Todorov, *T.*, *Littérature et signification*, p. 20

8 Lotman, *I.M.*, *Lecții de poetică structurală*, trad. rom., București, 1970, p. 115

9 Pound, *Ezra*, *Literary Essays, edited with an introduction by T.S. Eliot*, Londra, 1968, p. 60—61

10 Wellek, *R.* și Warren, *A.*, *Teoria literaturii*, cap. *Modul de existență a operei literare*

11 Cf. Auerbach, *E.*, *Mimesis*, București, 1967: „Textele sînt în cea mai mare parte arbitrare, alese mai degrabă la întîmplare și în funcție de preferință decît cu un scop precis“ (p. 619); „Sînt convins că motivele care stau la baza istoriei reprezentării realității, dacă le-am intuit corect, se verifică în orice text realist“ (p. 610).

12 Cf. Scott, *W.*, *Five Approaches of Literary Criticism*, New York, 1962, p. 182—183

13 Apud Barthes, *R.*, *L'Ancienne rhétorique*, în „Communications“, 16, 1970, p. 194

14 Intenția e precizată încă de formaliștii ruși: „Ceea ce ne caracterizează nu e formalismul ca teorie estetică, nici o metodologie reprezentînd un sistem științific definit, ci dorința de a crea o știință literară autonomă pornind de la calitățile intrinseci ale materialelor literare. Singurul nostru scop este conștiința teo-

retică şi istorică a faptelor care ţin de arta literară ca atare". (*B.* Eichenbaum, *Teoria „metodei formale"*, în „Théorie de la littérature", Paris, 1965, p. 33.)

15 Barthes, *R.*, *L'Ancienne rhétorique*, în *loc. cit.*, p. 175

16 Lotman, *I.M.*, *Interpretarea literaturii trebuie să devină ştiinţă*, în „Secolul 20", 5, 1967, p. 141

17 Marcus, *S.*, *Poezie, poetică, matematică*, în „Secolul 20", 5, 1967, p. 163

18 Barthes, *R.*, *Despre Racine*, p. 205—206

19 Todorov, *T.*, *Littérature et signification*, p. 7—8

20 Iată fixarea definitivă a acestei idei de către R. Jakobson: „Obiectul ştiinţei literare nu este literatura, ci «literaritatea», adică ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară. Totuşi, pînă acum, (...) istoricii literaturii se serveau de tot: de viaţa personală, de psihologie, de politică, de filozofie. Se realiza un conglomerat de discipline fruste în locul unei ştiinţe literare, ca şi cum s-ar fi uitat că fiecare din aceste obiecte aparţine respectiv cîte unei ştiinţe: istoria filozofiei, istoria culturii, psihologia etc. şi că acestea din urmă pot în mod firesc să se servească de faptele literare ca de nişte documente defective, de rangul al doilea", în *Poezia modernă rusă*, Schiţa 1, Praga, 1921, p. 11 (apud „Théorie de la littérature", p. 37)

21 Rudler, *G.*, *L'explication française*, Paris, 1902; Bézard, *J.*, *De la méthode littéraire*, Paris, 1926; Roustan, *M.*, *Précis d'explication française*, Paris, 1911

22 Roustan, *M.*, *Précis d'explication française*, p. XI

23 Hatzfeld, *H.*, *Initiation à l'explication de textes français*, München, 1969

24 Wellek, *R.*, Warren *A.*, *Teoria literaturii*, trad. rom., Bucureşti, 1967

25 Eichenbaum, *B.*, *Teoria „metodei formale"*, în „Théorie de la littérature", Paris, 1965, p. 43

26 Şklovski, *V.*, *Arta ca procedeu*, în „Théorie de la littérature", p. 78

27 Ideea se menţine în termeni asemănători pînă azi; de exemplu, R.P. Warren: „Poezia nu constă în vreun element particular ci depinde de totalitatea relaţiilor, de structura pe care o numim poem". (Apud W. Scott, *op. cit.*, p. 181)

28 Alexandrescu, *S.*, *Analiza de text şi critica organică*, în „Viaţa Românească", 12, 1965

[29] Alexandrescu, *S.* şi Rotaru, *I.*, *Analize literare şi stilistice*, Bucureşti, 1967
[30] „L'homme" II, 1, 1962, p. 5—21; parţial tradusă în „Secolul 20", 5, 1967
[31] „Tel Quel", 29, 1967, p. 12—24
[32] Jakobson, *R.*, *Lingvistică şi poetică*, trad. rom. în „Probleme de stilistică", Bucureşti, 1964, p. 85
[33] Alexandrescu, *S.*, *Analiza de text şi critica organică*, în *loc. cit.*, p. 145
[34] Propp, *V.*, *Morfologia basmului*, trad. rom., Bucureşti, 1970
[35] Tomaşevski, *B.*, *Tematică*, în „Théorie de la littérature", Paris, 1965, p. 268
[36] Vezi, de exemplu, numărul consacrat analizei structurale a povestirii de revista „Communications", 8, 1966
[37] Barthes, *R.*, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în „Communications", 8, 1966, p. 24—25
[38] Bremond, *Cl.*, *La logique des possibles narratifs*, în „Communications", 8, 1966, p. 76
[39] Pouillon, *J.*, *Temps et roman*, Paris, 1946
[40] Tomaşevski, *B.*, *Tematică*, în *loc. cit.*, p. 296
[41] „Cahiers pédagogiques", 86, 1969, număr tematic despre „Nouvelle critique et enseignement littéraire"
[42] Vezi în acest sens o analiză amănunţită la *Bianca* Bratu, *Literatura şi educaţia estetică a preadolescentului*, Bucureşti, 1970
[43] Vezi articolul lui J. Verrier din „Cahiers pédagogiques", 86, 1969
[44] Gourévitch, *J.-P.*, *Méthodes actives et poésie*, în „Cahiers pédagogiques", 86, 1969
[45] Dragomirescu, *M.*, *Teoria poeziei*, Bucureşti, 1927, p. 259
[46] Ropars-Wuilleumier, *Marie-Claire*, *Pour une défense de l'explication de texte*, în „Le français dans le monde", 52, 1967, p. 12—13

Résumé

La présente étude se propose de prendre en considération la situation actuelle de l'analyse du texte, activité qui acquiert une signification particulière dans le cadre des nouvelles orientations critiques. Ainsi on peut rencontrer, à chaque pas, dans le paysage de la critique actuelle, un „besoin inexorable de faits" (E. Pound), consacrés, par le contact direct avec la réalité vive du texte artistique, comme preuve nécessaire de n'importe quelles prémisses théoriques. L'élan de la critique de signification est, ainsi, en permanence, dominé et vérifié au niveau de la couverture verbale.

Il est possible de mettre en évidence une relation entre cette importance accrue du texte (en considérant la structure de l'œuvre comprise comme un organisme ou comme un système de couches) et la présente orientation de l'étude de la littérature, orientation dirigée vers une rigueur méthodologique propre à un processus de scientification. Ainsi l'idée est justifiée par le développement de la poétique ou de la néo-rhétorique, activités critiques qui reprennent — à un autre niveau — des préoccupations plus anciennes de ce type. Même la traditionnelle „explication" française „de texte" revient à l'actualité, avec des amendements, dus au postulat de la primordialité du texte dans la recherche de l'œuvre.

On commente ensuite les avantages que la critique stylistique, ainsi que la critique structurale peuvent offrir afin de réaliser une analyse de poésie, la plus complète et la plus adéquate, analyse intéressée par tous les niveaux de l'architecture de l'œuvre. De même, on essaie dans le cadre de l'analyse du texte de prose de présenter des règles et des modèles formalisés du discours épique, éléments à l'aide desquels on est en mesure d'édifier des typologies narratives.

Quelques considérations sur le caractère spécial que cette activité revêt dans le cadre de l'école achèvent cette présentation du statut de l'analyse de texte. La partie finale insiste sur la nécessité d'associer une méthodologie plus positive à l'ancienne intuition personnelle, la seule qui, en dernière instance, ait la possibilité de conférer de la validité et du sens à l'acte critique.

Summary

This study aims at laking into consideration the present situation of text-analysis, an activity which holds a particular significance within the framework of the new critical orientations. Thus one can encounter at every step, in the landscape of present criticism, an „unreleting need of facts (E. Pound) which the direct contact with the strong and living reality of the artistic text assigns as a necessary test of any theoretical premises. The elan of the significant criticism is, in this way, permanently dominated and verified at the level of the verbal cover.

It is possible to render evident a relation between this increased importance of the text with a view to the structure of the work (meant as an organism or as a system of strata) and the present orientation of the literary study towards an methodological rigour inherent in a process of scientification. The idea is justified by the development of poetic or neo-rhetoric, critical activities which resume, at another level, former concerns of this type. Even the traditional French „explanation of text" comes back to the time, certainly with amendments, due to the postulate of the priority of the text in the research of the work.

One comments further on the advantages which the stylistical criticism and the structural one can offer in order to realize the most complete and most adequate possible analysis of poetry interested in all the levels of the work's architecture. Within the framework of the analysis of a text in prose, one tries to present some rules and formalized models of the epical discourse based on making evident the logic of the actions and of a syntax of the characters, elements by means of which one can build up narrative typologies.

Some considerations in connection with the special character of this critical activity in school close the presentation of the statute of the text analysis. The end insists on the necessity to ally and to associate a more positive methodology with the old and much experienced personal intuition, the only vue that it able, in the last analysis, to grant validity and sens to the critical act.

«Dacă metodele noi sînt prețioase în domeniul literar, cea mai prețioasă încă va fi aptitudinea de a exersa în orice timp o critică a metodei: spiritul însuși al criticii se manifestă aici în cea mai deplină puritate».

Jean Starobinski